名古屋大学文学部日本史学研究室
二〇〇四年度卒業論文

「中野忠晴の功績とその評価
――主に戦前期から――」

近藤　博之

目次

序章　中野忠晴という人物を研究する意義

中野忠晴とは誰か。現代の多くの人々はこの人物の名前を知らないであろう。

一九九八年二月十九日放送の日本テレビ系列番組、「午後は○○　おもいっきりテレビ」の「きょうは何の日」のコーナーで、「作曲家、中野忠晴が亡くなった日」が特集された。一九五八年に若原一郎の歌でヒットした、「おーい中村君」は当時二十三万枚売れたという。この歌は数年前にテレビCMでも使用されたことがあり、現代でも多くの人が知っているであろう。この歌の作曲者が中野忠晴である。中野はこの歌の他にも、若原一郎・春日八郎・三橋美智也らのための歌を作曲し、昭和三十年代の日本歌謡界にヒットを連発させた。

ただ、この「おもいっきりテレビ」の特集では、戦後の作曲家としての功績のみに注目していた。というのは、中野は戦前は「山の人気者」「小さな喫茶店」「チャイナ・タンゴ」などのモダンな歌を歌ってヒットさせた流行歌手であったのだ。それが、「おもいっきりテレビ」では、戦前の歌手時代に関しては、ほとんど触れられていなかったのである。中野の功績は、戦後よりも戦前にこそ価値のあるものであったと考えている筆者にとって、その点が残念でならなかった。

そもそも、筆者が中野に出会ったのは、まず戦前の歌手時代を通してであった。市の中央図書館に所蔵されている二十枚組のCD『オリジナル盤による昭和の流行歌』（日本コロムビア）を聞いて、中野の存在を知った。中野の明朗で甘い美声により歌われているジャズ・ソングに心を打たれた。また、中野が日本初の本格的なジャズ・コーラス・グループであるコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズを養成・指導したということを知ったのもこの時であった。戦後中野が歌手をやめて作曲家に転身、しかもジャズ・ソングではなく歌謡曲専門の作曲家になったのを知ったのは後になってからである。

戦前の日本で明るく朗らかなジャズ・ソングを歌い、日本初の本格的なジャズ・コーラス・グループを指導した中野は、CDやLPの解説書では、戦前の日本にジャズを広めたパイオニアとして一定の評価がされているが、不思議なことに、日本の流行歌史やジャズ史を扱った書籍には、中野はあまり取り上げられていないことが多かった。（一）

また、他の歌手と比較しても、先の「おもいっきりテレビ」に限らず、戦後の日本人は一貫して中野忠晴という歌手を忘れてしまっている傾向があると感じる。例えば「三代の歌手ベスト１００」では徳山璉や上原敏、二村定一、松平晃、楠木繁夫といった、中野同様に戦後は歌手として活躍できなかった人物まで載っているにもかかわらず、中野の項目は無い。藤浦洸の『なつめろの人々』でも同様に、中野の項は無い。（二）また、長田暁二の『続　音楽おもしろゼミナール』では、中野ではなく服部良一がジャズ・コーラスの草分けとして紹介されているし、一九五七年の雑誌『娯楽よみうり』のコーラス特集の記事に至っては、日本初のジャズ・コーラスは“あきれたボーイズ”とされている。

このように歌手としての中野は戦後、すっかり忘れ去られてしまったわけであるが、戦前は「淡谷のり子よりも有名なくらいであり、知らない人はいなかった」（三）そうである。という

のも、レコードのヒットだけでなく、中野はリズム・ボーイズを引き連れて度々ステージ・ショーに出演していたし、松竹の映画にも出演していたからである。戦前は中野が人々から順当に評価されていたことが分かるが、現在では戦前の活躍をリアルタイムで知る人々は少なくなってしまった。そこで本稿は、戦後は忘れ去られたがその存在を無視することはできない中野忠晴という人物が果たした功績を、特に戦前のジャズ・コーラスに注目して振り返り、評価を試みるものである。なお、中野には自伝などの著書類は残っていないし、中野の経歴を包括的に取り上げた評伝も管見する範囲では見つかっていない。そこで本稿では、中野の業績や経歴の整理を試みることから始めようと思う。

第一章　中野が有名になるまで

〔1〕コロムビア社に入社するまで

中野は一九〇九年五月二十七日、愛媛県喜多郡大洲町（現在の大洲市中村）に生まれた。（四）父である忠治は教会で牧師をしていたため、中野にとっては身近にオルガンという楽器が小さい頃からあった。このオルガンの讃美歌の音色により、幼い日の中野は洋楽に興味を抱くようになったということである。（五）中野は子どもの頃から教会の讃美歌隊にも入っており、讃美歌は中野の、後年のジャズ・ソングを歌う歌手としての道に多大な影響を及ぼしたと考えられる。

一九一〇年、父が神戸地方部の教会へ転出したために中野も神戸に移り、小学校は神戸の雲中小学校（現在の神戸市立雲中小学校）で過ごす。ここに、中学時代に中野が書いた詩を引用する。

なつかしの森　　　四年丙組　中野忠晴

1森！！なつかしの森！！
美しき傳説と
色々の記憶が待つて居る森
試験も終り
一安心した時
一番さきにかけつける森
僕はこの森が一番好きだ。

2森の中の小さな雑草地
そこは僕の一番好きな場所だ
やはらかき雑草の上に寝ころびて
樹の葉に取り囲れたる小空を仰ぎつつ
かはゆらしき小鳥の歌もきき
ありし日の追憶にもふけり
歌も唄い、詩も吟じた
僕はこの森が一番好きだ。

3森の中の雑草地
そこは僕の一番すきな場所だ
ほんとにここは静かな場所だ
太古そのまゝの静けさだ

みどりの葉ふかく、蟬のなきかはす夏の森
蟲のねぎごとかはす秋の森
白き銀ぱくにてつゝまれし冬の森
春まつりたいこきこゆる春の森
僕はこの森が一番すきだ。

4森中の雑草地
そこ僕はの（ママ）一番すきな場所だ
魚つりに行き
魚はつれずえをみなとらした時
くしやくしやまぎれひるねをしたのもここ
近所の子供の俄鬼大将となり
裏山の柿をぬすみ
こつそり皆とたべたのもこの森だ
僕はこの森が一番すきだ。（大洲中學校、一九二八、pp.89 - 90、ただし太線は引用者による）

この詩から、中野は子どもの頃から歌を愛していたことが伺える。また、単に歌が好きな優男ではなく、ガキ大将となるなどの腕白な少年時代ぶりが伺える。（六）

雲中小学校を卒業後は愛媛に戻り、松山の北予中学（現在の愛媛県立松山北高等学校）に入学、その後大洲中学（現在の愛媛県立大洲高等学校）に転校した。大洲中学時代は、雄弁大会で第二等賞を取ったり、後輩の毛利松平（後の代議士）に柔道を教えたり校歌の音頭取りをしたりするなど、「“憂国の士”をもって任ずるウデっぷしの強い応援団長であ」（愛媛新聞、一九六九）り、引き続き活発な生徒であったことを示している。

一九二九年に中野は大洲中学を卒業し、武蔵野音楽学校（現在の武蔵野音楽大学）声楽科に入学する。中野が郷里から初めて出てきた、ちょうどこの頃の東京ではジャズ・ソング・ブームが栄えていた（七）が、後にコロムビアで相当のジャズ・ソングを吹き込むことになる中野が、このブームから大きな影響を受けたことは間違いないであろう。

また、武蔵野音楽学校時代、中野は学資稼ぎのためにトンボ印のニッポン・レコードでレコードを吹き込むアルバイトを行っていた。（八）このレコード吹き込みの経験が、後のレコード歌手としての中野の原典と言えるであろう。

武蔵野音楽学校では声楽家の木下保に師事した中野は、一九三二年春、音楽学校声楽科の新卒業生を集めて行われた新人音楽会で、クルト・ワイルの三文オペラ中の歌、「マック・ザ・ナイフ」を歌った。三文オペラは一九三二年前半期の日本で流行ったジャズ・オペラであり、黒

田謙主役で東京で上演された他、トーキー映画の上映、原曲のレコード化、東京音楽学校での演奏と、当時かなり流行した。中野もこの流行にのり、新人音楽会で独唱したのである。当時の音楽学校ではクラシックが主流で、ポピュラーの地位は確立していなかった。こうした風潮の中果敢に三文オペラに挑んだ中野は、洋楽の中でもクラシックではなくポピュラーに関心が集まっていたということが伺える。中野はこの独唱により、当時クラシック、ポピュラーを問わず日本の音楽界での第一人者であった山田耕筰に認められ、山田の推薦で一九三二年六月、コロムビアの専属歌手となるに至ったのである。（九）

〔2〕コロムビア社で歌手として

中野はコロムビア社では当初、ビクターの専属歌手、ビクターの専属歌手、徳山璉の対抗馬とされていた。（十）コロムビア社での中野の最初の吹き込みは、一九三二年六月新譜の古賀政男作編曲の「夜霧の港」である。また、翌七月には、この年の八月にロサンゼルスで開催された第十回オリンピックに際して朝日新聞の募集で作られた応援歌、山田耕筰作編曲の「走れ大地を」を歌った。このように中野は一九三二～一九三三年にかけては、古賀メロディーを始めとする歌謡曲を中心に歌を吹き込んでいて、ジャズ・ソングは一曲も吹き込んでいない。

しかし、もともと洋楽ポピュラー（＝ジャズ・ソング）に興味のあった中野である。自らもジャズ・ソングを歌う機会を伺っていたに違いない。（十一）

当時のレコード歌手は、藤本二三吉や小唄勝太郎、市丸などの花柳界出身の芸者歌手を除けば、歌謡曲系統の歌手は誰もがジャズ・ソングを吹き込んでいたと言ってもよい。藤山一郎や松平晃を始め、楠木繁夫や東海林太郎までもがジャズ・ソングを吹き込んでいた。中野も彼らの多くと同じく音楽学校の出身者で、もともとは歌謡曲の類も相当吹き込んでいるので、歌謡曲系統の歌手であるが、その系統の歌手の中では、最もジャズ・ソングを吹き込んでいると言える。中野が初めて歌ったジャズ・ソングは、一九三四年一月新譜の「山の人気者／今夜逢ってね」である。コロムビア・リズム・ボーイズというジャズ・コーラスと組んだ初めての作品でもあり、（十二）特に「山の人気者」は大ヒットして、中野の名を有名にした出世作となった。

この「山の人気者」がヒットした一九三四年から、中野は次々とジャズ・ソングをレコードに吹き込むようになり、歌謡曲の吹き込み数を凌駕するようになる。ジャズシンガーの先駆者である二村の頃のジャズ・ソングはジャンルがあいまいであったし、技術的にもまだまだ未熟で、ジャズというよりはただのダンス・ミュージックに過ぎなかった。中野の活躍した一九三五年ごろは、日本でもジャズ・ソングがジャズとして水準が上がってきた頃であり、中野自身技術の高いジャズ・ソングを歌っている。中野は一九三〇年代にディック・ミネと並んで、日本人歌手としてジャズ・ソングを歌い、日本のジャズ・ソングの水準を向上させた功績があるといえる。

ところで、当時のコロムビア月報を見ていると、中野のレコードの紹介にはデビュー当時から、"明朗明快""爽やか""朗らか""溌溂""清新"といった言葉が沢山並べられている。中野の声質が元来明朗軽快であるために、歌う歌も明るく朗らかで、若者の青春を讃歌するというような明るい内容のものが多くなっているのである。この傾向は一九三四年以降ジャズ・ソングを主に吹き込むようになってからも継承されており、中野はジャズ・ソングの持つ明るい部分を日本人にアピールしたといえる。(十三)これに対し、ディック・ミネは、日本語の歌詞をローマ字に書き改めて英語の発音で歌ったり、間のつなぎをジャズ風にしたりすることで、バタ臭く異国情緒を匂わせるジャズ・ソングを歌っていた。ディック・ミネや二世歌手のジャズ・ソングが、いかにも外国の歌を歌っていますというようなバタ臭さを匂わせるものであったのに対して、中野のジャズ・ソングは、その甘い歌声と「ぴったりとした日本語歌詞がはめられていたので、当時の一般大衆は、日本人の作ったモダンな流行歌だと思って歌っていた」(南、一九九三a、**p.11**)。このように中野は、本来外国の歌であったジャズ・ソングを、日本の大衆に日本的に消化させるという功績をもたらした。

〔3〕コロムビア社でディレクターとして

中野はジャズ・ソングを歌うようになって以降、歌手としてだけではなく、ディレクターとしてもコロムビア社と契約をしていた。当時のディレクターは、作曲家(音楽系)と作詞家(文学系)の人が半々くらいの比率で兼業していた。しかし、歌手がディレクターを兼ねるというのは珍しいことであった。なぜなら、作曲家や作詞家は実際に歌を作っていく人達なので、レコードの企画をしていくのに適していたのに対して、歌手は完成した歌を歌うだけの役割に過ぎなかったからである。

ディレクターの仕事としての具体的な内容は、リズム・ボーイズやリズム・シスターズの人材発掘と指導育成である。(十四)また、これらのグループのギャラなどのお金を統括していたのも中野であった。もう一つの重要な仕事は、自分たちが歌うためのジャズ・ソングを洋楽盤の中から探し出してきたということである。立派なスタンダード曲を沢山選び出しており、しばしば自分で訳詞も行った。また、日本人作曲家が和製ジャズ・ソングを作った時にも、同じように自ら作詞を行っていたし、時には自ら作曲することもあった。(十五)

中野の作詞・訳詞は特に、リズム・ボーイズ、リズム・シスターズのためになされた。計二十八曲の作詞・訳詞のうち、リズム・ボーイズやリズム・シスターズがからんでいる曲は二十六曲である。中野は自分の歌うジャズ・ソングと同じく、訳詞に関しても、「当意即妙な歌詞をはめこみ、全く違ったタイトルをつけて日本的に消化してしまう"特技"をもっていた。」(南、一九九三b、**p.45**)もっとも、ジャズ・ソングにぴったりとした日本語歌詞をつけること自体は、中野に限ったことではなく、他の作詞家も同じように訳詞をつけていた。(十六)中野の作詞・訳詞で特徴的なのは、軽快なジャズ・ソングの場合に、歌詞も非常にくだけた、口語的で

テンポの良いものを選んでいたという点であろう。例えば、「ダイナ」の「聞かせて頂ダイナ／泣かせて頂ダイナ」という歌詞では、タイトルの“ダイナ”（十七）と、“頂戴な”という文句を掛け言葉にして洒落っ気を出している。また、「口笛が吹けるかい？」の「僕等の青春（はる）だよ　愉快だね！！　ヘイ！！／朗らかに！！　ヘイ！！／歌おうよ！！　ヘイ！！」という歌詞には、口語的で非常にくだけた文句を使うことで歌のテンポを良くしているという機能がある。他にも、歌詞は未確認であるが、「猫の合唱」や「七匹の犬」のようなコミック・ソングの歌詞も中野はつけている。以上により、中野の作詞・訳詞の魅力は、外国のメロディーであるジャズ・ソングを日本人が楽しく聞けるような工夫がされていたという点にあると言える。その結果、当時の大衆は、中野が作詞・訳詞したジャズ・ソングを外国の歌と認識することなく、日本的に消化することが出来た。

第二章　中野が育てたジャズ・コーラス

戦前の中野の功績でもっとも重要なのが、コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ、コロムビア・ナカノ・リズム・シスターズの育成をし、ヒットにつなげたことである。このリズム・ボーイズとリズム・シスターズは日本初の本格的なジャズ・コーラスであった。

〔1〕ジャズ・コーラスとは

“コーラス”の日本語訳は“合唱”である。なので、ジャズ・コーラスとはジャズ・ソングの合唱のことかというと、そう単純ではない。例えば一九二八年ニッポノホン（コロムビアの前身）新譜の「あほ空／アラビヤの唄」はレコードのレーベルに「男女合唱」と記されているので、ジャズ・コーラスかというとそうではない。「合唱」の広義は集団による歌唱を指すが、狭義には多声部歌唱、それも各声部が**複数**の歌唱者からなる場合について言うようになっている。「あほ空／アラビヤの唄」に関しては、二村定一と天野喜久代の二人が声を合わせて単旋律を歌っているユニゾン（斉唱）にすぎないので、広義での合唱ではあるが、狭義での合唱ではない。ジャズ・コーラスは多声部歌唱であるが、各声部は一人である。各声部一人の多声部歌唱のことを日本語で“重唱”と呼ぶので、ジャズ・コーラスをあえて日本語にすると、「ジャズ重唱」とするのがよい。

このように定義からして複雑なジャズ・コーラスであるが、そもそも英語ではジャズ・コーラスのことを**jazz chorus**とは言わずに、**jazz vocal group**（ジャズ・ヴォーカル・グループ）と言う。ジャズ・コーラスは狭義での合唱ではないので、日本語でもジャズ・ヴォーカル・グループと呼ぶのが正確ではあるが、ジャズ・コーラスという語は日本語に馴染んでしまっているので、本稿でもジャズ・コーラスという語で統一していくこととする。

〔2〕コロムビア・リズム・ボーイズの誕生

ジャズの本場、アメリカでのジャズ・コーラスの草分けは、女性コーラスであるボスウェル・シスターズであり、一九二〇年代の半ばに、ジャズ・コーラスとしての最初のレコーディングを行っている。また、男性のジャズ・コーラスの草分けは一九三一年にレコード・デビューしたミルス・ブラザースであり、この年「**Tiger Rag**」がミリオン・セラー・ヒットして、ジャズ・コーラス・ブームを全米に巻き起こしている。ボスウェル・シスターズは三人の白人姉妹による三重唱であった。ミルス・ブラザースは黒人四兄弟の四重唱であり、バーバーショップ・クワルテット（十八）の流れを組んでいた。バーバーショップ・クワルテットの歴史は古く一八七〇年代に遡り、南部の黒人たちの四重唱団が生み出したもので、リード・テナー、セカンド・テナーのテノール二、バリトン一、バス一の四声の構成であり、ミルス・ブラザースもそれを受け継いでいた。この四重唱のスタイルは、日本でもコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズやあきれたぼういず、戦後のダーク・ダックスなどの男性グループに大いに影響を与えて

いくこととなる。ボスウェル・シスターズとミルス・ブラザースのレコードは日本にも輸入され、日本人の間にファンを増やしていった。

我が国における最初の男声四重唱は、一八九九年に、同志社大学の創立者である新島襄の死去十年祭が開かれた時、四人の外国人宣教師が讃美歌を歌った時であろうと言われている。（山口、一九三三、**p.90**）この流れは日本での合唱の発達につながっていった。我が国でのジャズ・コーラスは、作間毅（十九）が一九二九年ごろに自らのレコードで二重唱や三重唱を使っている他、一九三三年に溜池フロリダのステージからデビューした清水君子、上村まり（後の中川まり子）、佐良喜子（後の水島早苗）の三人が、ボスウェル・シスターズの日本版を作ろうと和製ボスウェル・シスターズを編成し、ステージで歌った例がある。しかし、レコード会社専属の本格的なジャズ・コーラス・グループは、中野が指導したコロムビア・リズム・ボーイズが日本では初めてであった。

十三日夜、産経ホールで聞いたミルス・ブラザーズの公演は、僕の二十年来の夢を実現させてくれた。昭和十二、三年ごろだったと思う。当時歌謡曲歌手だった僕はなにか新しいスタイルの歌謡曲を生みだそうと努力していた。そんなとき新橋の喫茶店でミルスのレコードを聞いて“これだ”と感じた。早速友人たちを集めてコーラスの練習を始め、中野リズム・ボーイズが生まれた（中野、一九六〇、**p.2**）

これは戦後の中野の回想である。「昭和十二、三年ごろ」というのは明らかに中野の勘違いで、正しくは昭和八年（一九三三年）のことであった。

この四人のリズム・ボーイズの養成は、中野忠晴が熱心に推進したものだが、その前身は、昭和八年初めにデビューしたコロムビア・アイキー・クワルテットと称する四人組のコーラス・グループだった。その時は、「おおスザンナ」とか「猫そう動」「ディキシー」その他アメリカ民謡などを、主として取り上げたが、これを徐々にジャズ・コーラスに発展せしめた。（瀬川、一九七六、**p.19**）

中野はジャズの方面に進出して新機軸を出そうと考え、翌年武蔵野音楽学校卒業生で組織していた四人組コーラスをコロムビアに迎え、コロムビア・リズム・ボーイズを結成、それとのコンビで、ジャズ歌手のみちを歩み始めた。（中略）オリジナルメンバーは、第一テナー木下伊左男、第二テナー松本欣三郎、バリトン村田清、バス早川一郎で、武蔵野音楽学校在学中に、アメリカの黒人４人兄弟、ミルス・ブラザースの素晴らしいコーラスをレコードできいてすっかり感服して結成したものだった。（瀬川、一九八二ａ、**p.17**）

当時のコロムビア月報によると、コロムビア・アイキー・コルテットは一九三三年一月の新譜で初登場している。レコードの呼称は「男聲四重唱」となっており、四人の写真付きで紹介されている。

スザナ これは、シック・ボーイを以て自認するほどではなくとも兎に角ショーワの若者である以上は飛び付いて来ずには居られんレコードです。忽然として世に現はれ出でたコロムビア・アイキー・コルテットの面々、この面々が口一丁（？）によつて奏で出で唄ひ出す妙技の何とスゲエことぞ！月報子の安物のパイロット萬年筆なんぞを以ては到底その片鱗をさへ描き出すことは出来んです。乞ふ、直接圓盤について御視聴あらんことを！ **猫騒動**（コロムビア邦楽レコード正月新譜、一九三二年十二月、**p.12**）

月報をたどっていくと、コロムビア・アイキー・コルテットは一九三三年の一月に「スザナ／猫騒動」、二月に「酒合戦／戀愛三段階」を出しているに過ぎないが、四月には同じく「男聲四重唱」のコロムビア・ミッキー・フォアーが「牧場／山の神」、七月に「ディキシー・ランド／ラ・パロマ」を出している。瀬川（一九七六、**p.19**）と合わせて判断すると、コロムビア・アイキー・コルテットとコロムビア・ミッキー・フォアーは同グループであると考えるのが妥当である。

一九三三年の段階では、まだこの四重唱は中野の指導は受けていないが、瀬川（一九八二a、**p.17**）を参考にすると、四人をコロムビアに呼んだのは中野であろう。瀬川（一九八二a）・**NZ-7065**（一九七七）・**MR9163/5**（一九八四）を参考にすると、この四人は中野と同じ武蔵野音楽学校の出身者であり、在学中の一九三〇年にグループを結成している。第一テナーの木下伊佐男は長野県出身でのちのポリドールディレクター、第二テナーの松本欣三郎は岡山県出身、バリトンの村田清は東京出身、バスの早川一郎は名古屋出身で早川彌左衛門の令息であるとのことである。中野はこの四人と同じ音楽学校の出身であるので、在学中から四人と面識があったのかもしれない。また、中野を含めた五人ともミルス・ブラザースに感銘を受けていたという点でも共通しているので、一九三三年に中野の元でコロムビア・リズム・ボーイズとして、中野と一緒に「山の人気者／今夜逢ってね」を吹き込み、翌年の正月にレコードが発売されるに至った。

こゝに端倪すべからざる明朗ボーイがあるです。名を中野忠晴！その明朗ボーイが腕にヨリをかけて、いや咽喉にヨリをかけて唄ひ出た「山の人氣男（ママ）」、これがまたおッそろしく明朗明快なるジャズ・レコードであるです。曲がいゝ上に彼中野忠晴氏が張り切つ

て唄つて居るのでその刻むリズムはジャズを聞かなくちや一晩もオチオチと眠れんといふ男性（をとのこ）や女性（をんなのこ）をぞくぞくとさせずにはオカンです。その上、合唱のコロムビア・リズム・ボーイズのうまさ、全く日本にもこんな朗らかなレコードが出来るやうになつたかと、その嬉しさに自と頭が下るです。B面は同じ中野忠晴氏とコロムビア・リズム・ボーイズ吹込の「今夜逢つてね」――この方にはいさゝかのペーソスが盛られてあつて、味へども味へども盡きぬなかなかいゝ味はひがあるです。（二七六五〇）（コロムビア邦楽レコード正月新譜、一九三三年十二月、**pp.14-15**）

今までのレコードでも、前述の作間穀が二重唱や三重唱を使うことがあったが、レコードのレーベルには" 独唱" とのみ書かれ、コーラスの存在は重要視されないことが多かった。しかし、「山の人気者／今夜逢ってね」は呼称にも「ジャズ・コーラス」という言葉を用い、宣伝でもリズム・ボーイズを前面に押し出した点が革新的であった。結果、このレコードは「ジャズ・コーラス」という呼称、「コロムビア・リズム・ボーイズ」という名称で出した初めてのものであったが、A面の「山の人気者」がいきなり大ヒットし、当時三万枚ものレコードが製造された。瀬川（一九七六、**p.19**）によれば「山の人気者」は、「日本人に極めて親しみ深いメロディアスな旋律であること、リズム・ボーイズの四重唱が、日本人のコーラス隊としては、珍しい程良く揃って迫力もあったので、このレコードが大ヒットした。この旋律は、全国津々浦々に唄われた。殊に夏の海岸などの人の集まるところで、景気付けに流すには、日本調流行歌の物悲しさがなく、明るい曲調なので最適だった。」

コロムビアではこの成功に気を良くして、その後も「中野忠晴とコロムビア・リズム・ボーイズ」の名称、「ジャズ・コーラス」の呼称で、「ダイナ」「街の人気者」などの作品を売り出していった。一九三四年六月新譜の「六月の唄」では、中野忠晴とリズム・ボーイズに加えて淡谷のり子も初めて一緒に吹き込んだ。また、十月新譜の「十月の唄」では、淡谷のり子とコロムビア・リズム・ボーイズが歌っており、初めて中野以外の歌手のバックコーラスを務めたが、一九三四年においては、リズム・ボーイズは中野のバックコーラスを務めることがほとんどであった。

このように順風満帆なスタートを切ったコロムビア・リズム・ボーイズであったが、「ジャズ・コーラスの人気に目をつけたポリドール・レコードが、昭和１０年にこの４人をそっくり引き抜いてしまったため、中野忠晴は新しく新人を養成して再結成、コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズの名でデビューさせた。」（瀬川、一九八二ａ、**p.17**）この事件は当時の月報や新聞などの記事からは何も発見できなかったが、月報で一九三五年三月の新譜から、コロムビア・リズム・ボーイズの呼称が「コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ」と中野の名前を冠するようになったため、この時期にメンバーの総入れ替えがあったことを伺わせる。（二十）一九三五

年までのメンバー、木下・松本・村田・早川の四人は揃ってポリドール・リズム・ボーイズとなり、ポリドール社でジャズ・コーラスだけでなく、歌謡曲のバックコーラスも多く吹き込むようになった。コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズのメンバーは全員新人であり、第一テナー秋山日出夫、第二テナー原田礼輔、バリトン手塚慎一、バス山上松蔵である。秋山と山上はアマチュア合唱団の出身であり（二十二）、戦後秋山は日本合唱協会理事、山上は後のビクター作曲家東辰三となった。原田は戦後コロムビアのディレクターになった。

ここで注目しておきたいのは、突然リズム・ボーイズのメンバーの総入れ替えが起こってしまったというのに、中野やコロムビアに全くの動揺が見られないという点である。一九三四年の五月以来、コンスタントに一ヶ月に二曲（＝レコード一枚）のジャズ・コーラスをリズム・ボーイズは吹き込んできているのだが、メンバーの総入れ替えが起こったであろう一九三五年三月を迎えても、そのペースに乱れは生じていないのである。もちろん、月報にメンバーの総入れ替え云々の話も出てこない。一九三五年二月までのリズム・ボーイズは、もともと中野が影響力を与える以前から自分達で四重唱を歌っていた。それに対して、一九三五年三月以降のナカノ・リズム・ボーイズは、全くの新人を中野が発掘してきて、いきなりジャズ・コーラスのレコードを吹き込ませたこととなる。新人といっても秋山と山上は合唱団の経験があるので、ジャズ・コーラスにもさほど苦労しなかったのかもしれないが、中野の人材発掘能力と、短期間の指導の成果の賜物であると言えるだろう。

〔3〕コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズのレベルの高さ

リズム・ボーイズのレパートリーには、「猫の合唱」や「七匹の犬」のようなコミックソングもあれば、ミルス・ブラザース張りの渋い本格的なスタンダードものもあった。中でも一番ジャズとして優れていると評価されているのは、一九三五年七月新譜の「タイガー・ラッグ／サン・ライズ」である。瀬川（一九七六、**p.37**）（一九八二a、**p.26**）では、どちらも内田英一の当時の解説を引用した上で、「タイガー・ラッグ」の演奏の早さとうまさ、編曲のすばらしさを、一九三五年という時代を考慮に入れた上で大々的に賞賛している。「タイガー・ラッグ」は仁木他喜雄の編曲、中野忠晴の独唱、リズム・ボーイズのコーラス、コロムビア・ジャズ・バンドの演奏と、全ての要素がジャズに対する高度な実力を兼ね備えていたからこそ、当時としてはかなり高度な作品に仕上がり、現在でも高く評価されている。

戦後ダークダックスやデューク・エイセスがよく歌っているが、スイングすることにかけては元祖の方が遥かに優れていると思うのは私の思い過ごしだろうか。（瀬川、一九八二b、ただし引用は上海 **online-recocore.html**）

戦後の日本では一九五〇年代に、ダーク・ダックスやデューク・エイセス、ボニー・ジャッ

クスなどのジャズ・コーラス・ブームが起こっているが、戦前のリズム・ボーイズの方が戦後の彼らよりもジャズとしてのレベルは高かったと言える。(二十二) また、戦後とは異なり、戦前においてはレコードの吹き込みは同時録音の時代であった。中野、リズム・ボーイズの五人の他にも、演奏のバンドも一緒に同時に録音した。誰か1人でも途中で失敗したら、最初からやり直しをしなければならなかった。同時録音で上手く吹き込むためには、かなりの練習量が要求されたことは自明である。前掲中野(一九六〇、p.2) から、当時中野とリズム・ボーイズのメンバーで集まり、ミルス・ブラザースのレコードを手本にしながら、かなりの練習を積んだであろうことが、残されたレコードの完成度の高さから伺えるわけである。(二十三)

メンバーが総入れ替えした後の一九三五、一九三六年もやはりリズム・ボーイズは中野と組むことが多かったが、淡谷のり子や二葉あき子、二世歌手のリキー宮川やベティ稲田、宮川はるみと組むこともあった。中でも注目したいのは、一九三六年二月新譜の「風になよなよ」である。これは豆千代とリズム・ボーイズが組んだものであるが、豆千代は邦楽畑の芸者歌手である。邦楽とジャズの折衷は、ジャズ民謡などの形で昭和初期から既に存在していたが、ここに至ってコーラス部門でも和洋折衷が取り組まれたことが分かる。

リズム・ボーイズに続いて一九三六年一月新譜で、コロムビア・ナカノ・リズム・シスターズという女性コーラスが初めてレコードを吹き込んでいる。初期のメンバーは、山野美和子、榊夏子、柘植けい子、鈴木芳枝の四人である。これは女性ジャズ・コーラスの草分けであるアメリカのボスウェル・シスターズを手本に組織されたものである。(二十四) リズム・シスターズもリズム・ボーイズ同様にナカノ・リズム・シスターズと称していたことからも分かるとおり、中野が組織して最初の頃は指導もしていたが、まもなくコロムビアに入社して入ってきた服部良一に指導は譲ってしまった。

第三章　二人の編曲家＋服部良一の存在とジャズ・コーラス

〔1〕奥山貞吉と仁木他喜雄

中野忠晴を語る際に、コロムビア専属の二人の編曲家、奥山貞吉と仁木他喜雄の存在は無視できない。この二人は戦前のコロムビアの代表的な編曲家であったが、中野に関しても、コロムビアで中野、リズム・ボーイズ、リズム・シスターズが吹き込んだ計三百三十一曲中、八十三曲が奥山の編曲、九十八曲が仁木の編曲である。中野は音楽学校の出身者なので、自分でピアノも弾けたし楽譜を読むことも出来たので、時々自分で作曲も行っている。しかし、中野は音楽学校でも声楽科の出身なので、編曲の勉強はしなかった。そこで、中野本人やリズム・ボーイズ、リズム・シスターズが歌う歌の編曲は、もっぱらコロムビア専属編曲家の奥山と仁木に頼ることが多かった。

奥山貞吉（一八八七～一九五六）は東洋音楽学校を卒業して、大正年間は船のバンドとして外国人客などを相手にダンスミュージックを演奏した。昭和に入ってからは、ハタノ・オーケストラに加わり帝国ホテルでオーケストラを演奏するかたわら、開局まもない東京放送局（NHK）で内外楽曲の編曲にあたった。浅草オペラ全盛期には金竜館で楽長をつとめ、その頃知り合った佐々紅華の勧めでコロムビアに入った。以降はコロムビアの専属作編曲家として多くの作品を残している。娘には、コロムビア・ナカノ・リズム・シスターズのメンバーに在籍し、後にソロ歌手となった奥山彩子がいる。

仁木他喜雄（一九〇一～一九五八）は北海道の生まれで、横浜のバンド屋「睦崎」に入門、ここではドラムを習得した。東京の東洋音楽学校に入り、日本における民間で常設されたダンス・ホールの草分けである花月園舞踏場で、一九二〇年からバンドのドラムとして出演した。当時、波多野福太郎がアメリカから持ち帰ったジャズ譜を一心に研究した。一九二五年日本交響楽団を経て、一九二六年新交響楽団（現NHK交響楽団）創設時にティンパニー（打楽器）奏者として活躍、一九四〇年まで在団した。かたわら、山田耕筰の弟子となり、作曲・編曲をマスターした。コロムビアには編曲家として入社し、多くの優れた編曲を残している。

奥山は中野のデビュー以前から、仁木は中野より一年遅れて一九三三年からコロムビアで編曲を開始しており、二人とも歌謡曲、ジャズ・ソングを問わずに編曲をしている。しかし、奥山が歌謡曲の編曲を得意にしていたのに対し、仁木はジャズ・ソングの編曲を得意にしていた。事実、厳密には「大体歌謡曲の方は、奥山貞吉と仁木とが半々くらい宛、ジャズ・ソングと軽音楽では、仁木が三分の二、残りが他のアレンジャーという割合が、ずっと終戦直後まで続いた。」（瀬川、一九七六、**p.25**）奥山はレコーディング・オーケストラにアコーディオンを採り入れるなどの、和洋合奏による歌謡曲調の伴奏スタイルを確立し、編曲界の至宝とうたわれているほど、日本の歌謡曲に与えた功績は大きいと言われている。しかし、奥山は「ジャズ的な素養は、殆ど持ち合わせぬ人だった。（中略）奥山のアレンジしたジャズ・ソングやダンス・ミュージックは、全く単純で、ジャズのハーモニーの面白さも、ソロ・プレイのスリルも持ち合

わせぬものだった。」（瀬川、一九七六、p.25）これに対して、仁木は戦前の数少ない優れたジャズ・アレンジャーであった。（二十五）最もジャズとしての技術が高い作品であるとして評価されている、前章で挙げた「タイガー・ラッグ」も仁木の編曲である。

前記の通り瀬川（一九七六、p.25）には酷評されている奥山のジャズ編曲であるが、奥山のジャズ編曲には奥山なりの良さがあった。奥山のジャズ編曲はジャズとしては優れていなかったかもしれないが、日本人好みのものではあっただろうということである。一九三〇年代の日本の大衆はまだまだバタ臭いものには耳が肥えていなかったであろうから、奥山の歌謡曲調のジャズ編曲の方が、仁木のバタ臭いジャズ編曲よりも大衆ウケしたのではないだろうか。事実、奥山の編曲した「山の人気者」や「街の人気者」、「口笛が吹けるかい？」などはヒットした。

〔2〕服部良一のジャズ・コーラス

このように中野とリズム・ボーイズ、リズム・シスターズが活躍した前半期の吹き込みは、以上の奥山と仁木の編曲の貢献によるところが大きかった。ところが、後半期においては、一九三六年にコロムビアに入社した服部良一（一九〇七〜一九九三）の影響力が一番大きかったと言える。

服部は大阪生まれで、一九二三年九月一日に出雲屋少年音楽隊に第一期生として入隊し、サックスを習った。一九二六年三月に大阪フィルハーモニック・オーケストラの楽員となり、翌一九二七年には神戸在住の指揮者エマヌエル・メッテルに師事して、リムスキー・コルサコフの和声学、対位法、管弦楽法、指揮法を学び続ける。その後ジャズに興味を持って、一九三〇年には　西宮ダンスホールのバンドリーダーになるなど、専心ジャズ編曲法を研究した。作曲家を志して一九三一年にはタイヘイ・レコードの専属作曲家になるが、ヒットすることなく終わった。一九三三年八月に上京し、東京人形町のユニオン・ダンスホールの菊地博のバンドに参加して、サックスを吹きながら、バンドに編曲を提供する一方、ニットー・レコードの専属となり、多くの流行歌をジャズ風に作編曲した。ニットー・レコードでは破格の待遇であったが、マイナーなレコード会社での活躍の限界を感じていた服部は、一九三六年二月に大手のコロムビア・レコードに入社した。（二十六）

このように服部は、仁木に匹敵するくらいジャズの編曲と作曲に優れていたが、ジャズ・コーラスにも興味があった。（二十七）服部はニットー・レコード時代の一九三五年に自身初めてのジャズ・コーラス、「ジャズかっぽれ」で、林伊佐緒を含んだ四人のコーラスを吹き込んでいる。一九三六年二月にコロムビア入社後は、五月新譜で早速「おしゃれ娘」を作編曲して淡谷のり子とリズム・シスターズに吹き込ませている。しかし、一九三六年に服部が作編曲したジャズ・コーラス、ジャズ・ソングはどれもヒットしなかった。「それはその何れもが、通常のポップ流行歌的曲調だったからだ。」（瀬川、一九七六、p.23）

服部はコロムビア入社後すぐの一九三六年三月六日に、日本民謡の「草津節」を題材にした

「草津ジャズ」という演奏だけの曲を吹き込んでいる。このように、服部は日本独自のジャズを確立しようと模索していた。(二十八) 奥山のような歌謡調のジャズでもなければ、仁木のような単にバタ臭いだけのジャズでもない、日本的旋律を残しながらジャズ的手法を駆使するという、新しい型の和製ジャズを目指したのである。一九三七年七月に淡谷のり子の歌で出した「別れのブルース」は、それを見事に実現させた和製ブルースの誕生であり、当時十三万枚製造されるというくらいの超大ヒットであった。(二十九)

「別れのブルース」より三ヶ月前に、服部はその試みをジャズ・コーラスでも実践していた。一九三七年四月新譜の「山寺の和尚さん」は、題材に日本古謡の手毬うたを取り上げたもので、手毬うたの旋律を見事にジャズ・コーラスの手法でまとめ上げたものである。題材の面白さという点でもずば抜けていたし、コミカルな歌詞の面白さも大いにウケた。これが大ヒットし、服部の出世作となったばかりでなく、リズム・ボーイズも一段と有名になった。服部はこの後も引き続き、日本古来の俗曲や童謡、民謡を題材にしたジャズ・コーラスを作成していった。「もしもし亀よ」「ジャズ浪曲」「日の丸数へ唄」「お江戸日本橋」「かっぽれ」などを、リズム・ボーイズやリズム・シスターズに歌わせた。

「山寺の和尚さん」以来のこれらのジャズ・コーラスは、今までソロ歌手のバックコーラスしか務めてこなかったリズム・ボーイズ、リズム・シスターズを、単独で初めて起用した作品群でもあった。今までソロ歌手の脇役でしかなかったジャズ・コーラスを、主役として起用させたわけである。ここに至って、日本のジャズ・コーラスは完全に日本のものとして確立されたと言えるであろう。

この服部のジャズ・コーラスの大成功と、それに伴うリズム・ボーイズ、リズム・シスターズの単独での起用の増加により、中野のジャズ・コーラスへの影響力が低下したことは確実である。しかし、服部のジャズ・コーラスが成功したことの背景には、既にナカノ・リズム・ボーイズ、ナカノ・リズム・シスターズという、中野によって高度に洗練されたジャズ・コーラス・グループがコロムビアに存在していたからこそのものである。「山寺の和尚さん」以来、コロムビアのジャズ・コーラスは服部にお株が奪われた格好になってしまったが、もともと日本初の本格的なジャズ・コーラスを養成したのは中野であり、中野が育てたリズム・ボーイズとリズム・シスターズがあったからこそ、服部の成功も成り立ったのだということを忘れてはならない。

第四章　コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズから始まった日本のジャズ・コーラス・ブーム

〔1〕戦前のジャズ・コーラス・ブーム

アメリカのミルス・ブラザースに遅れること約五年で、日本にもジャズ・コーラス・ブームが花開いたわけであるが、コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ、リズム・シスターズの成功をきっかけとして、次々とコーラス・グループが戦前に誕生した。レコード会社では第二章で挙げたとおり、一九三五年前半にコロムビアのリズム・ボーイズをポリドールが四人とも引き抜いてしまったという事件があった。この四人はポリドール・リズム・ボーイズとして、この後ジャズ・ソングを歌ったり、歌謡曲のバックコーラスを務めていくことになる。ビクターでも一九三六年秋に、男声ジャズ四重唱団として日本ビクター・リズム・ジョーカースが結成された。メンバーはテナーが橋田胖と友野俊一、バリトンが原有明、バスが大智喜久一の四人であった。橋田は元ラッカンサン・ジャズ・バンドにも関係のあるクラリネット吹きで法政大学出身、他のメンバーも楽器を奏したり、編曲を手がけたりする音楽的素養の深い人たちが集まっていた。そして、単なるオーケストラのバックで歌うだけでなく、ギター一本とか、リズムだけの伴奏で、コーラスそのものをリズミックにアレンジすることを心がけていた。一九三八年までの三年間に十数曲、アメリカのスタンダード・ソングや「木曽節」「草津節」をはじめ、「豊年万作」「猫じゃ猫じゃ」といった日本古謡をコミカルにジャズ化したコーラスを吹き込んでいる。外国曲だけでなく日本古謡を積極的に手がけているあたりは、服部良一のコロムビアでのジャズ・コーラスの成功の影響を大きく受けていることが分かる。他にも、ニットーやタイヘイなどのマイナーレコード会社からもジャズ・コーラスを利用したレコードが発売されている。

スリー・シスターズはドイツ系混血の南雅子（フリーダ南）を長姉とし、ラウラ、マリーネの三姉妹のコーラス・グループで、一九三八年ごろから、初めレイ・エ・シスターズの名でハワイアン・バンドを組織して活動していた。後に吉本興業の専属となって全国の吉本系ステージ・ショーに出演してジャズ・ソングやハワイアン曲をコーラスで歌った。当時コロムビアにレコードも数曲吹き込んでいる。

一九三〇年代後半には、ジャズ・コーラス・ブームの発展に伴い、漫才グループも登場した。最も有名なのはあきれたぼういずである。一九三七、一九三八年ごろから中野とリズム・ボーイズのコンビはレコード吹き込みだけでなく実演の舞台に出て人気を呼ぶようになったのであるが、それに刺激されてあきれたぼういずも人気を呼んだ。あきれたぼういずは一九三七年に吉本興業からデビューしたグループで、川田義雄をリーダーに坊屋三郎、益田喜頓、芝利英の四人が浅草の花月劇場に出演して大人気を呼んだ。あきれたぼういずは浪花節や俗曲などの日本の音楽芸能から、オペラやジャズ・ソングなどの洋楽、さらにはアメリカのアニメ短編映画のヒーロー、ポパイやディズニー漫画の主人公である動物たちの声色までを素材として漫才を

繰り広げていった。

一九三九年～一九四〇年にかけてはこれら四人組の漫才グループが他にも誕生し、ステージ・ショーの中で隆盛を極めた。あきれたぼういずの他に有名なのはミルク・ブラザースとザツオン・ブラザースである。三つのグループとも四人組だというのは、明らかにミルス・ブラザースやコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズの四重唱を意識してのものであり（三十）、リズム・ボーイズの「タイガー・ラッグ」などのジャズ・コーラスを模写することもあった。これらグループは実演の他に、ジャズ漫才と称してレコードにも吹き込んでいる。

他に戦前のジャズ・コーラス・ブームの影響を受けたものとしては、科白の代わりに楽器演奏で漫画的笑いを誘うコミック・バンドが登場し、その代表がハット・ボンボンズである。これは、戦後のシティ・スリッカーズやクレージー・キャッツ、ドリフターズへと伝統が引き継がれていった。

〔2〕戦後のコーラス・グループ

このように一九三七年から一九四一年までの五年間が、戦前のジャズ・コーラス・ブームの最も華やかな時期であったが、日米開戦が始まってジャズが敵性音楽として排除されるにしたがって、コーラス・グループも次々と解散していった。しかも、コロムビア・リズム・シスターズ（三十一）とあきれたぼういず、ミルク・ブラザース以外のグループは戦後再興することもなかった。再興した三つのグループにしても、各人独立の仕事が多くなるなどの理由で長く続くことなく解散してしまい、戦前からの流れを持つコーラス・グループはあまりパッとしなかった。

戦後誕生したコーラス・グループの草分けはリリオ・リズム・エアーズである。結成は一九四五年で、リーダーの伊藤基道がまだ慶応大学在学中に学生ばかりで始めたハワイアンバンドがそもそもの最初である。その後コーラスに変わり、男声五重唱団としてハワイアンやジャズを中心としたコーラスとして二十年以上にわたり活躍した。その後、同じ慶応大学出身のダーク・ダックスは一九五二年に結成され、一九五五年にプロになった。ダーク・ダックスは最初ジャズ・コーラス・グループとして結成され、旗照夫などのソロ歌手のバック・コーラスとしてジャズ・ソングを歌っていたが、後にソロで世界各国の民謡や日本の唱歌・童謡など、ジャズにこだわらずに広くレパートリーをとって歌い、大人気を博した。ダーク・ダックスは一九九三年に最長寿コーラス・グループとしてギネスブックに認定され、紫綬褒章を受章しており、現在でも療養中の佐々木行を除く三人で活動している。他にも早稲田大学出身で一九五九年結成の四重唱ボニー・ジャックス、一九五五年結成の四重唱デューク・エイセス、一九五二年結成でムード・コーラスとして歌謡曲のコーラス化を開拓した六人グループのマヒナ・スターズ、中南米のラテン専門の三重唱トリオ・ロス・チカロスなど、一九五〇年代後半から一九六〇年代前半（昭和三十年代）にかけて、日本中でコーラス・グループが次々と生まれ、大流行した。

女性でもコーラス・グループは流行した。三重唱のスリー・グレイセス、スリー・キャッツ、スリー・バブルス、ダイヤモンド・シスターズ、クリスタル・シスターズなどの他、双子の姉妹で二重唱を組んだザ・ピーナッツ、こまどり姉妹もヒットした。

〔3〕戦後のジャズ・コーラス・ブーム

戦前のジャズ・コーラスの代表格であったコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズとリズム・シスターズの存在は、このような戦後のコーラス・グループの誕生とコーラス・ブームに影響を与えたのであろうか。この頃の雑誌記事などを参考に考えてみる。

戦前のコーラス・グループは材木屋の旦那さんとか、本屋の店員さんなどが仕事の余暇に集まって楽しみに歌ったもので、これを生業にしていた人はいない。戦後も学生が、アルバイトに歌うような場合が多かった。プロのコーラス・グループが日本に生まれたのは四、五年前からで、現在第一線で歌っているグループは二十近くある。（毎日グラフ、一九五九、**p.20**）

コーラスといったらご詠歌だけ、ジャズ・コーラスなんて見向きもされなかったこの国にも、どうやら“コーラス時代”がやって来たようだ。（中略）つい数年前までは、日本では絶対にジャズ・コーラスなど育たないと思われていた。（娯楽よみうり、一九五七、**pp.16-17**）

アメリカ帰りの沢村みつ子、二世歌手のジェームス・繁田などではさして盛り上ってこない、客席が、ジャズ・コーラス・グループの“ダーク・ダックス”の登場でふしぎな程活気づいてくるのだ。（中略）日本では育ちにくいといわれたジャズ・コーラスが、どうして大衆に理解されるようになったのか。（旬刊ラジオ東京、一九五六、**p.21**）

安倍　ダークの存在の偉大さは、日本ではじめて商売になったジャズ・コーラスということですね。ジャズという言葉は、これは厳格な意味ではちょっと問題があるけれどもね。

岡野　彼等はバーバーショップ・スタイルというのに一番最初あこがれてやりはじめたということなんだね。その前にリリオ<リズムエアーズ>があるわけですよ。

伊奈　デューク<エーセス>も長いよ。

安倍　デュークの前にブライト・リズム・ボーイズというのがありますよ。しかし、ちゃんと成果が定まって今日残っているという意味で、ぼくは、ダークをジャズ・コーラスの先駆的存在というふうに見たいのだな。（ダーク・ダックス、一九七二、**p.200**）

このように、一九六〇年頃の雑誌記事などを見ると、リリオ・リズム・エアーズやダーク・ダックスを日本のコーラス・グループの草分けと認識し、日本のコーラス・グループは戦後から始まったとする趣旨のものが非常に多いことが分かった。要するに、一九五〇年代から始まるこのものの見方は、日本での戦前のコーラス・グループの存在を認識していなかったり、認識していたとしても軽視していたといえる。そして、日本のコーラス・グループは戦後に生まれたとするこの見方は二十一世紀の現在まで続いており、そのためにコロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズを始めとする戦前のジャズ・コーラス・グループの存在を知らない現代人が多いということが言える。

それでは、なぜ昭和三十年代にこのような見方が広まってしまったのであろうか。戦前のコーラス・グループが当時一部の人々にしか認知されていなかったからだという理由ではない。コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズの「山の人気者」や「山寺の和尚さん」のレコードは相当な数の売れ行きを示しているし、中野とリズム・ボーイズのコンビは映画やステージ・ショーでも有名であった。また、あきれたぼういずも当時はかなり有名であった。

戦後に、戦前の国産コーラス・グループの存在が忘れ去られてしまった一つ目の理由として、戦後のコーラス・グループのメンバーがリアル・タイムで戦前のコーラス・グループのことを知らなかったという点を挙げることが出来る。彼らの多くは一九三〇年代に生まれていて、ちょうどコロムビア・リズム・ボーイズやあきれたぼういずが活躍していた頃は子どもであった。だから「山の人気者」や「山寺の和尚さん」をレコードで聞いていてもおかしくはないのだが、そういったエピソードは出てこない。ダーク・ダックスの場合は、慶応大学の慶応ワグネル・ソサイエティーという男声合唱部から生まれたグループであるように、メンバーの四人とも子どもの頃から合唱には親しんできていたが、ジャズに親しみ出したのは戦後のＧＨＱの時代からという。ジャズ・コーラス・グループとしてのダーク・ダックスが模範にしたジャズ・コーラス・グループは、戦前の国産グループではなくて、戦前に引き続いて戦後も活躍した本場アメリカの黒人四重唱団、ゴールデンゲイト・クヮルテットやミルス・ブラザースであった。(三十二) また、デューク・エイセスが模範としたグループも、戦前から長く活躍するアメリカのグループであった。(三十三)

戦前のコーラス・グループの存在が戦後忘れ去られてしまった二つ目の理由は、戦前のコーラス・グループと戦後誕生したコーラス・グループとの間の質的な違いである。戦前のコーラス・グループはメンバーの入れ替わりが激しく、一つのグループが存続する年数も短かった。コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズは一九三六年が秋山、原田、手塚、山上の四人であったが、一九四一年頃には秋山、百瀬大了(＝後の高倉敏)、笈川潔、萩原英一となっており、一九三六年からのメンバーは秋山しか残っていない。リズム・シスターズは女性故にメンバーの入れ替わりがリズム・ボーイズより激しく(三十四)、一九三六年のメンバーが山野、榊、柘植、鈴木だったのに対して、一九三九年十月の時点では、深山藍子、真木綾子、栗山なお子、木村

鑑子の四人となっている。リズム・ボーイズ、リズム・シスターズのメンバーの決定に関しては、戦後のグループのようにコーラスの好きな仲間同士で集まって結成されたわけではなく、中野や服部が会社の商業的な利益も考慮して新人を発掘していたのであろうと思われる。また、リズム・ボーイズとリズム・シスターズのメンバーからは、高倉敏、志村道夫、奥山彩子など、後にソロ歌手となった人物も輩出している。このことから、リズム・ボーイズやリズム・シスターズは、ソロ歌手育成の場という役目も担っていたと捉えることができる。あきれたぼういずなどの漫才グループも同様にメンバーの入れ替わりが多かった。

これに対して戦後のコーラス・グループは存続する年数が長く、メンバーも固定であることが多い。戦後の草分け的存在であるリリオ・リズム・エアーズは二十年以上存続したし、ダーク・ダックスやボニー・ジャックス、デューク・エイセス、スリー・グレイセスに至っては今でも現役であるし、メンバーの入れ替えも極めて少ない。戦後のグループは、コーラスの好きな仲間同士が純粋に集まって結成された場合が多いので、メンバー同士のきずなも固いのである。(三十五) 戦前のコーラス・グループは、メンバーがコロコロ入れ替わり、コーラスをずっと続けていくことに情熱を燃やしていた人物がメンバーを構成していたわけではなかったので、大衆にコーラスの素晴らしさが伝わりにくかったのであろう。

三つ目の理由は、戦前の日本の一般大衆自らが歌を歌ったり合唱したりする機会が少なかったということが挙げられる。戦前の日本にもアマチュア合唱団は存在していたが、大多数の大衆にとって歌はもっぱらレコードやラジオなどで聞くだけのものでしかなかった。それが変わったのは戦中のことである。国民歌謡が一九三七年からNHKラジオで放送され、加えて戦意高揚の名で軍歌が家庭に、職場に、老若男女を問わず歌うように強制され、自ら歌う習慣が国民一人一人の頭にしみこんでいった。そして戦後、全日本合唱連盟が一九四八年に発足したり、NHK全国唱歌ラジオコンクールが小中高校生の参加の元に行われたりして、大衆の間に合唱熱が高まっていった。また、労働運動の一環として、一九四八年二月十日ソプラノ歌手の関鑑子の指導のもとに日本青年共産同盟中央合唱団が創立したことを出発点として始まったうたごえ運動と、職場で働く人たちの音楽交歓会として一九五六年に発足した日本産業音楽祭の存在も、一九五〇年代の日本全国に合唱ブームを巻き起こす要因となった。この大衆の合唱熱と、一九五二、一九五三年に頂点を迎えたジャズ・ブーム (三十六) とがあいまって、合唱ブームの中でも特にジャズ・コーラス・ブームが起こり、その結果、ダーク・ダックスやデューク・エイセス、スリー・グレイセスなどのプロのジャズ・コーラス・グループが次々に登場したのだと言える。この一九五〇年代のブームは、戦前のジャズ・コーラス・ブームとは桁違いに規模が大きかったものであるし、この頃のコーラス・グループは素人の大衆自身が合唱を行う上での良き手本となる存在であったから、より身近な存在であったわけである。

もう一つ最後に重要な理由であるが、戦前のジャズ・コーラス・ブームは期間が短すぎたという点もある。戦争の激化によって一九三七年に花開いたジャズ・コーラス・ブームがしぼん

でしまい、戦後も大半のグループが再興しなかったことは、戦後まで大衆の間にインパクトを残せなかった大きな要因となった。

第五章　戦中～戦後にかけての中野

〔1〕ステージ・ショー全盛期

戦前の中野の歌手としてのレコード吹込みの最盛期は一九三八年四月頃までである。一九三二年のデビューから一九三八年四月までは、平均して月に三曲ほど歌を吹き込んでいたが、一九三八年五月以降は平均して月に一曲しか歌を吹き込まなくなっている。(三十七)それでも一九四〇年の中頃まではコンスタントに月に一曲は吹き込んでいるが、一九四〇年七月以降は、一曲も歌を吹き込んでいない月も増えてくる。そして一九四一年七月新譜の「男荒波」が、中野のコロムビアでの最後のレコード吹込みとなっている。

この中野のレコード吹込みの減少はどうしてであろうか。戦争の影響でジャズ・ソングが歌いにくくなってきたからだという理由は考えにくい。戦局が悪化してきた影響で、明るいメロディーであるジャズ・ソングが次第に歌いづらくなってきたことは確かであろうが、日米開戦の始まる一九四一年十二月までは、笠置シズ子などのように、それでもジャズ・ソングを吹き込む余地はあったからである。また、中野はデビュー初期の頃から軍歌の類も抵抗なく吹き込んでいるので、軍歌や戦時歌謡が主体の時代にも適応できたはずである。

歌手業主体から作曲・作詞家業主体に移行したからであるという理由も、統計上からは見受けられない。作詞に関しては、一九三七年二月の「街の靴みがき」が最後であるし、作曲に関しても一九三五～一九三七年が一番多いからだ。

考えられる理由は、レコードの吹込みよりもステージ・ショーや松竹映画への出演に主体を置くようにしたからだというものである。一九三五年、アメリカではベニー・グッドマン率いるバンドがハリウッドのステージで大成功をおさめ、スイング・ジャズの時代が幕を明けた。スイング・ジャズは、弾むようなリズム、明るいサウンド、反復のフレーズが特徴のジャズのスタイルの一つであるが、社交ダンスと結びついてブームとなった一九三〇年代には、ジャズそのものを示すようになった。このスイング・ブームがアメリカに二年遅れて一九三七年に日本に入ってきたことで、一九三七年から一九四一年末の日米開戦までの期間、日本はステージ・ショーの全盛時代を迎えることとなったのである。(三十八)このステージ・ショー全盛時代に中野とリズム・ボーイズ、リズム・シスターズもなくてはならない存在であり、全国各地を巡演していた。(三十九)

〔2〕戦中期のリズム・ボーイズとリズム・シスターズ

服部がコロムビアに入社してから、リズム・シスターズが服部の指導下の元になったということは第三章で書いたが、リズム・ボーイズも次第に中野の影響下を離れていったようである。このことは、一九三九年十月新譜のレコードから、リズム・ボーイズとリズム・シスターズの呼称から“ナカノ”という語が消失したことから裏付けられる。実際一九三九年頃から、リズム・ボーイズやリズム・シスターズはレコードで中野と組むことが少なくなってきたし、地方

への巡演でも一緒に行動することは少なくなっていったようである。（四十）

一九三七年から一九四〇年の前半にかけてリズム・ボーイズとリズム・シスターズは、服部が作編曲した日本古来の俗曲や童謡、民謡を題材にしたジャズ・コーラスを歌っていたが、一九四〇年の後半頃から「スパイは躍る」「つもりつもりだ」「頼むと言われりゃ」「荒鷲さんだよ」といった、いかにも軍国調を表したような勇壮なタイトルのものが増えてきて、歌の呼称も〝ジャズ・コーラス〟という語を使わずに〝歌謡曲〟と表記するようになった。しかし、「中味は相変らずのジャズ・コーラスであり、リズム・ボーイズ四人のハーモニーも、伴奏のオーケストラの演奏技巧も益々向上していったのは皮肉といわざるを得な」（瀬川、一九八二a、**p.24**）かった。「この頃は、まだ米英と戦争していなかったので、曲の旋律や演奏の内容よりも、歌詞の言葉の方がきびしく検閲された」（瀬川、一九八二a、**p.24**）ためである。この頃にリズム・ボーイズ自身が作詞して服部が作曲した「タリナイ・ソング」は、戦争で物資が足りなくなってきたことをユーモアをもってリズム・ボーイズが歌ったが、国策への不満を助長すると受け取られ、発売禁止になるという逸話が残されている。

日米戦争が始まってから発売されたリズム・ボーイズの唯一のレコード、一九四二年九月新譜の「祖国の祈り/誓いの港」になると、曲の旋律自体が軍国調であり、とても〝ジャズ〟・コーラスと呼べるものではなくなってしまっている。このレコードを最後にリズム・ボーイズやリズム・シスターズは資料上から名前を消してしまった。（四十一）

〔3〕戦中～戦後の中野

一九三七年から続いたステージ・ショーの全盛時代は、一九四一年十二月の日米開戦を期に終焉に向かった。アメリカのジャズ曲やポピュラー・ソングの類は公式上一切演奏することを禁止されてしまったからである。この結果、中野もレコード吹込み業に戻ったのかというと、そうではない。中野は一九四二年五月～一九四四年五月までコロムビアと最後の契約を結んでいるが、この間のレコード吹込みの仕事は皆無であった。一九四四年五月に中野は召集令状が届いて戦地へ赴くに至ったことは判明されているが、ステージ・ショーの仕事もなくなった中野がこの時期に何をやっていたかは不明である。

もっとも、この時期になると中野に限らず、どこのレコード会社でも新譜でレコードを制作、発売することは少なくなっていた。この時期、音楽家や芸能人は頻繁に軍隊慰問として国内を巡演してまわったり、戦線慰問団として中国大陸や東南アジアに派遣されていたので、中野も例外なく軍隊の慰問活動に専念していたのかもしれない。

そんな中野にも一九四四年、召集令状が届いて、二等兵として戦地に赴くことになった。中野が赴いたのは、高知の土佐、中部第八十四部隊であった。幸運なことに、中野の上司であった部隊長が中野の大ファンであり、中野だけでも生き残って皆のために歌を歌い続けてほしいと特別に除隊を許可されたため、一九四五年の初頭には本土に帰って来られたようである。

戦後の中野はすぐには音楽の世界に復帰しなかった。「軍属士官としてシンガポール、北京などで宣撫（—ぶ）活動をしているうちに終戦。駐留米軍向け放送で二、三年歌っていたが、キングの新人江利チエミの作曲のためにキングレコード入社。」（愛媛新聞、一九六九）、「武蔵野音樂學校を卒業後直にコロムビアに入社　一昨年暮引退するまでずっと同社専属（中略）引退後は銀座で大和企業株式會社常務　中野トレーディングサービス社々長として實業界入り」（アサヒグラフ、一九四九、**p.15**）という記事があるが、中野忠彦氏のお話やコロムビアに残っている資料を見る限りでは、実際は、駐留米軍向け放送や米軍キャンプへ行って歌うことも、戦後コロムビアと契約することもなかったようである。

当時はジャズ・ソングを歌える歌手やジャズメンたちは進駐軍の所へ行って歌を歌ったりジャズを演奏して生計を立てていた。（四十二）戦争中に抑圧されていたジャズを大っぴらに演奏できる上に、米軍から貰えるギャラ、チョコレートやタバコなどの贈り物も豊富で、食糧・物資不足にも事を欠かなかったからである。中野にもジャズ・ソングを歌える技術があったにも関わらず、これに参加することはなかったようである。

中野忠彦氏の説明によると、戦後の中野は、郷里の後輩である毛利松平（後の代議士）と手を組んで「ブギウギ・スリー」という清涼飲料水の事業を立ち上げたとの事である。会社のネーミングは、時のブギの流行を引っ掛けたものであり、宣伝には笠置シズ子を使ったりもした。

> 喰うための音樂ではだめだ　歌は一時やめているが生活を確立したらいい樂團を組織したい（アサヒグラフ、一九四九、**p.15**）

中野は、進駐軍の所で歌って細々と生計を立てていくことよりも、事業で一山当てようということを企んでいたに違いない。（四十三）しかし、「ブギウギ・スリー」は着色染料の調子がおかしくなって事業は失敗、一山稼ぐどころか逆に借金が膨らんでしまった。この事業はあきらめて、借金を返すために、一九五二年初頭にキングレコードに入社して音楽の世界に復帰したものと考えられる。（四十四）中野忠彦氏の説明によると、戦後中野がコロムビアに復帰しなかった理由は、戦前コロムビア全盛の頃の中野の、周囲への態度が我侭であったために、皆から煙たがられて復帰を反対されたからではないか（四十五）、また、全盛期と比べて声の質が落ちていたために、歌手として評価されなかったからという側面もあるかもしれないとのことであった。ともかく中野は一九五二年に歌手兼作曲家としてキングレコードと契約した。

戦後の中野は、歌手をやめて作曲家となったことが知られているが、実際当初は歌手としての夢も捨ててはいなかったようである。戦後の中野の歌手としてのレコードは、一九五二年六月新譜の「山小舎に月が登れば／アリゾナのバンジョー弾き」（四十六）が、芸名ヤング中野と

して唯一残されているだけである。（四十七）この二曲は和製ジャズ・ソングであり、戦前同様にジャズ・ソングを歌っていこうという中野の気持ちが伝わってくる。しかし、このレコードがヒットすることはなかった。

中野のこのレコードがヒットしなかった原因を、流行歌界の流れに沿って考えてみる。戦前にデビューしてヒットを飛ばし戦前のうちから第一線で活躍していた歌手群を(A)、戦前に歌手デビューはしたものの第一線で活躍するようになったのは戦後だという歌手群を(B)、戦後デビューした歌手群を(C)とする。(A)の歌手のうち、松平晃や楠木繁夫、東海林太郎といった人物は戦後ヒット作に恵まれなかったが、大半の(A)の歌手は一九五一、二年くらいまでヒット作に恵まれ、第一線で活躍していた。(B)には岡晴夫、笠置シズ子、奈良光江、池真理子、近江俊郎、並木路子、竹山逸郎などがいる。(B)の歌手も一九五一、二年くらいまでは次々とヒット曲を出し、第一線で活躍していた。しかし、一九五二、三年くらいからは美空ひばり、江利チエミ、鶴田浩二、春日八郎ら(C)の歌手の台頭により、戦前デビューの(A)(B)の歌手達は新作がなかなかヒットしなくなり、一九五〇年代後半ともなると、(A)(B)の歌手の多くが新作の本数自体を減らして第一線からは退き、地方巡業などに専念するようになった。

中野が戦後流行歌界に復帰したのは一九五二年という、戦前派と戦後派の歌手の過渡期にあった。(A)の群に入る中野がこの時期に歌手としてヒットを出すのは至難の業であったといえる。しかも、中野はレコードの吹き込みに十一年ものブランクがあり、人々の意識から忘れ去られつつあったことも、ヒットしなかった大きな要因となったであろう。

あと二、三年復帰が早ければ「山小舎に月が登れば／アリゾナのバンジョー弾き」もヒットしたかもしれない。「山小舎に月が登れば／アリゾナのバンジョー弾き」がヒットしなかったことを受けて、歌手兼作曲家として契約していた中野は、以降は作曲家業だけに専念するようになった。戦前派の歌手の多くが一九五〇年代後半以降に第一線で活躍できなくなってしまったのに対して、作曲家・作詞家は、自分の作品を戦後派の歌手に歌わせることでヒットを量産し続け、一九五〇年代後半以降も第一線で活躍することができた。このように作曲家という職業は歌手と違って、年をとっても長く第一線で活躍していくことができるという側面を持っていたので、この点に中野は着目して、歌手業には早々と見切りをつけ、作曲家として生活していこうと考えたのかもしれない。

戦後の作曲家としての中野は、ジャズ・ソングを捨てて歌謡曲（＝演歌）しか作曲しなかったというイメージが付きまとっているが、実状はそうではない。戦後のジャズ・ブームに乗って登場した〝三人娘〟の一人である新鋭の江利チエミには「情熱のトランペット」と「愉快なドラム／トランペット・ラグ」を、戦前からの歌手である松島詩子には「マロニエの並木路」「私のアルベール」「喫茶店の片隅で」などのシャンソン風の歌を、といった具合に、一九五五年前半くらいまでの中野は和製ジャズ・ソングを中心に作曲家業を繰り広げていった。

二十九年二月にレコーディングした『私のアルベール』は、前記の通り、矢野・中野コンビによるものですが、この曲に到って初めて私流のシャンソンが開花した、といってよいものだと思います。(中略) この〝和製シャンソン〟という、それまで日本になかった、新たなジャンルの開始を実現させて下さったのが『私のアルベール』の矢野・中野コンビであり、『さよならも言わないで』の作曲家・吉田矢健治さんたちなのです。(松島、一九八八、**pp.186-187)**

その後、彼とのコムビで二、三十篇の詩を書いたが、コロムビア時代の延長のやうな外國曲の模倣じみた作曲が多く、ヒットにつながるものはなかった。だが、たゞ一つ、江利チエミ唄で映畫主題歌の『情熱のトラムペット』(大映『猛獣使いの少女』主題歌、昭２７・6、C八一九、片面・『サーカスの少女』飯田三郎曲、江利チエミ唄) だけが今日まで印税や使用料がはいる程度。この曲は大ヒットこそしなかったけれども、今でも良い作品だと思ってゐる。(松村、一九七七、**pp.2-3)**

このように中野の作曲は技術的には優れたものであったが、レコードがヒットすることはなかった。なぜなら、あくまでも昭和十年代の水準のジャズ・ソングでしかなかったからだ。戦後でも、進駐軍のジャズがまだ軍のキャンプ内に閉じ込められていた一九五〇年くらいまでだったら、それでもヒットしたかもしれない。しかし、中野が復帰した一九五二年はちょうど日本の占領体制に終止符が打たれ、進駐軍のキャンプに閉じ込められていたジャズが一気に噴出して、日本全国で空前のジャズ・ブームが巻き起こった年である。中野の作曲する「昭和十年代のジャズ・ソング」がヒットするはずはなかった。

中野の作曲する和製ジャズ・ソングはなかなかヒットしないため、会社から〝作曲のジャンルを広げて売れる曲を作ってくれ。〟と頼まれ、中野は歌謡曲にも手を広げるに至った。中野の最初の歌謡曲のヒットは、一九五五年五月新譜で春日八郎が歌った「妻恋峠」である。その後も中野は和製ジャズ・ソングを作曲することもあったが、歌謡曲しかヒットしなかったため、作曲に占める歌謡曲の割合が増していった。春日八郎の「妻恋峠」「男の舞台」「東京の蟻」、三橋美智也の「あゝ新撰組」「おさらば東京」「達者でナ」、若原一郎の「おーい中村君」「とんび平に歌がわく」など、戦後デビューした歌手に歌わせた歌謡曲がヒットした。特に若原の「おーい中村君」は当時二十三万枚売れるほどの大ヒットとなり、若原の代表作と呼べるものであった。

和製ジャズ・ソングをあまり作曲しなくなったからといって、中野がジャズ・ソングの世界から離れていったわけではなかった。中野は歌謡曲のメロディーの中に、隠し味としてジャズ・ソングのリズムを使っていたのである。三橋の「おさらば東京」は、中野が沢山持っているエルヴィス・プレスリーのレコードを作詞家の横井弘と一緒にいろいろ聞いているうちに出会っ

た、「ハートブレイク・ホテル」という歌のメロディーをヒントに作られたものであった。プレスリーのジャズ・ソングをヒントに作られたこの曲はしかし、民謡出身で鍛えた三橋の高音な美声を生かすべく、民謡調の歌謡曲となって完成した。また、同じく三橋の「達者でナ」も民謡調のものであるが、ルンバのリズムを隠し味として使っていた。(四十八) また、中野の自宅には、アメリカの有名なジャズ・シンガーであるルイ・アームストロングの写真が終生飾られていたというエピソードも残っている。

レコード業界八社の競争ははげしい。キングでも月に五－六十曲作って二十曲くらい残し、その中の一位から三位くらいの曲だけが宣伝費をかけ市場に出てゆく。中野が一年間に作る曲は約五十曲。このうち中ヒットでもいいから三本出れば上々というから作曲家商売も楽でない。歌い手を決め絵を描きタイトルを決めリズムを選び楽器編成が決まって最後に作曲にとりかかる。このすべてがうまくかみ合わないとヒットはおぼつかない。いきおい同じ社内でもチーム同士で企画の奪い合いなど激しい対抗意識がある。『孤独なもんですよ』ぼそりともらした口調に実感があった。十万枚以上レコードが売れた曲には社からトロフィーが出る。中野の自宅にはこのトロフィーがピアノの上の飾りダナにいっぱい。きびしい業界の中で、息の長い活動を続ける人である。(愛媛新聞、一九六九)

このように「妻恋峠」がヒットしてからの中野は、歌謡曲を中心にヒット作を堅実に作り続けた。自分の作る和製ジャズ・ソングは戦後の流行歌界ではヒットしないと見切りをつけ、ジャンルを歌謡曲に転換したことは、ヒットを続けていく上で、また流行歌の世界で作曲家として生きていく為には賢明な判断だったといえる。

中野は一九七〇年二月十九日、肺ガンのため東京の自宅で死去、六十歳だった。新聞には、翌日の在京各誌に訃報記事として二百～三百字程度で、戦前の歌手時代と戦後の作曲家時代のことが触れられつつ載った。(四十九) 葬儀は雑司ヶ谷崇拝堂でキングレコード文芸部葬として行われた。

終章　おわりに

〔1〕中野忠晴という人物の生涯

中野は戦前と戦後の活躍ぶりとその功績に比べると、現代人による知名度が不当に低い歌手の一人である。その理由は、一つには、中野が戦前築き上げてきたジャズ・ソングやジャズ・コーラスが太平洋戦争によって消滅させられてしまい、第四章で見てきたように、戦後のジャズ・ブームやコーラス・ブームの際にも全く顧みられることがなかったという、不運な側面がある。しかし、その最大の理由は、戦後簡単に歌手業を止めてしまったことにある。

戦前にかなり活躍した流行歌手でも、一九六〇年頃までに亡くなってしまったり芸能界を引退してしまったりした徳山璉、上原敏、楠木繁夫、松平晃、佐藤千夜子らは、当時の活躍に比べて不当に現代人による知名度が低い。これは、一九六〇年代後半に広がる懐メロブームに乗ることが出来なかったからである。戦前派の歌手は一九五〇年代後半以降、ほとんどの人が流行歌界の第一線から退いてしまった。しかし、だからといって歌手を引退する人が多かったわけではなく、大半の歌手は、ヒットしないながらも新曲を出し続けたり、地方巡業に精を出したりして細々と生活していた。しかし、そのうちに再び戦前派の歌手に日の目が当たる時代がやってきた。それが一九六〇年代に広がった懐メロブームである。特にこの懐メロブームを引っ張っていったのが、一九六八年から一九七四年までテレビで放送された、東京１２チャンネル（現テレビ東京）の番組、「なつかしの歌声」（五十）である。この番組は、戦前や昭和二十年代に活躍した歌手に出演してもらい、懐かしい歌を歌ってもらうというものであった。

「なつかしの歌声」は、やがて東京１２チャンネルの看板となり、大晦日の「年忘れなつかしの歌声」、終戦記念日に放映する「夏祭りなつかしの歌声」が特に目玉となるにいたった。

まさに１２チャンネルの番組が懐メロブームに火をつけたといっていい。この恩恵をうけたのが半ば引退同然だったオールド歌手達だった。テレビ番組の出演、地方公演の依頼が相次ぎ、出演料は一〇倍にはねあがったという。

「１２チャンネルであの番組を企画した三枝孝栄プロデューサーの方へは、足を向けて寝られませんね」と、復活したオールド歌手がしみじみいうほどだった。また、この番組の司会コロムビア・トップ・ライトが「あの方はもう亡くなっていますかねえ」といったのに対し、「おーまだ生きてますよ」と名乗り出た小野巡（めぐる）のような例もある。「九段の母」の熱唱で一世を風靡した塩まさるは、これを機会に復活を果たし、八〇歳をすぎた今日でも歌い続けている。また声が出なくなって歌うことをやめていた高峰三枝子に「大丈夫だから歌ってごらんなさいよ」と藤山が説得し、三枝プロデューサーが無理にひっぱり出した結果、歌手として復活した例もあった。

１２チャンネルの成功に刺激され、ＮＨＫも昭和四四年から「思い出のメロディー」をスタートさせた。藤山はＮＨＫの準専属とあって出演したが、「なつかしの歌声」で復活したオールド歌手の中には、12チャンネルに義理を感じ、ＮＨＫへの出演を遠慮する人もいた。
（池井、一九九七、p.205）

この番組により、戦前派の歌手が再び脚光を浴び、再評価されたわけである。しかし、中野はこの懐メロブームに乗ることはなかった。歌手をやめた後の中野は、たとえお酒の席などで歌を歌ってくれと頼まれても、絶対に人前で歌うことはなかったとのことである。たとえ東京１２ちゃんねるから出演依頼が来ていたとしても、中野が出演を承諾することはなかったであろう。

中野の同僚で、キングレコードには林伊佐緒という歌手がいた。林は中野より三つ年下で、戦前から歌手として活躍するかたわら作曲もこなし、歌手と作曲家の二足のわらじをはいていた。一九五〇年代後半以降は、林も歌手としての新曲はだんだんと吹き込まなくなっていったが、それでも歌手をやめることはなく、後の懐メロブームに乗って知名度の回復を見事に果たした人物の一人である。活動内容が作曲家業主体に移行してもよいから、中野も林のように歌手をやめてさえいなければ、現在の知名度もこれほど低くなっていなかっただろうと思うと、残念である。

終戦後、ジャズ・ソングを歌える歌手やジャズメンたちは進駐軍の所へ行って歌を歌ったりジャズを演奏したりして生活していたが、中野はこれに参加することはなかった。また、一九五二年に流行歌界へ復帰した時も、歌手として出したレコードがヒットしなかったら、あっさりと歌手業を止めてしまった。これらの行動を見ると、中野は歌手という職業に対する執着心はあまりなかったようにも思える。戦時中に中野を特別に除隊した部隊長は、中野だけでも生き残って、ファンのために歌を歌い続けてほしいと願っていたはずであるが、それをあっさりと裏切った中野にはあっけなさを感じる。中野忠彦氏は、自分の父親のことを、ジャズ・ソングと歌謡曲のどちらにも徹することが出来ずに、中途半端な位置で一生を終えてしまったと評しているが、中野は歌手業に徹することもしなかった。「すぐ忘れられる流行歌ではなく、一日でも長く人々に覚えてもらえる、そんな曲を作りたい」（おもいっきりテレビ、一九九八）との思いで作曲家業に専念した中野は、逆に結果的に戦前の歌手時代のことを人々から忘れ去られてしまったと言える。

しかし、戦前の日本で明るく朗らかなジャズ・ソングを歌い、日本初の本格的なジャズ・コーラス・グループを指導したという中野の功績は、決して色あせることはない。本稿を通じて、中野忠晴という今日では忘れられがちな一人物、そして戦前日本のジャズ・コーラスに関心を持たれる方が出来れば、幸いである。

〔2〕今後の課題

本稿は日本史学研究室の卒業論文として提出されるものである。不勉強ながら、出来るだけ日本のジャズ・ソング史、とりわけジャズ・コーラス史の中で中野を評価してきたつもりであるが、日本の流行歌史の中で、もしくは大衆文化史という広い枠の中で中野を評価できた自信はない。また、当時の政治や経済、国際情勢などの社会状況をからめて中野を考察することも出来なかった。これらは今後の課題である。

ジャズ・ソングを歌った歌手である中野が、軍歌や戦時歌謡を抵抗なくレコードに吹き込んでいることに関しては、特に深く検討すべき点でもないと思い、本稿では扱わなかった。なぜなら、当時のレコード歌手は例外なく軍歌や戦時歌謡をレコードに吹き込んでおり、レコードに軍歌を吹き込まなかったと言われる淡谷のり子にしても、舞台では軍歌を歌っていたからである。また、中野本人の肉筆が残されていない以上、中野が軍歌や戦時歌謡に関してどのような感情を抱いていたかも分からないからだ。戦争が終わってジャズ・ソングを自由に歌えるようになったにもかかわらず、歌手業に戻らなかったという行為からは、戦争によってどのような影響を中野が受けたのかは想像できなかった。

戦前から中野のことを直接知っている人々からもお話を伺えればと思ったが、リズム・ボーイズやリズム・シスターズのメンバーは既に一人も世になく、戦前からずっと中野のマネージャーをしていたという中野の弟も二〇〇二年に亡くなってしまっていた。また、作曲家の高木東六氏や水の江滝子さん、川畑文子さん、中野と仲の良かったという二葉あき子さんは現在もご健在であったが、どの方もご高齢などの理由でお話を伺うことが出来なかったのが残念であった。

謝辞

本稿を執筆する際には、非常に多くの方々のお世話になった。東京経済大学助教授の山田晴通氏からは、文献情報を調べること以上に、当事者（中野）のご家族などの関係者を見つける作業が必要なこと、近代大衆音楽をテーマに執筆活動をなさっている菊池清麿氏からは、戦前の資料の所蔵のありかを、Ｅメールでの回答で教えていただいた。また、インターネットを通じて知り合った、ＳＰレコードコレクターのザリガニ氏や猫島さんからもＥメールを通じて、中野に関連する資料の所在のありかを教えていただいたし、同じくＴ＆Ｔ氏、石川智文氏、骨董祭を通じて知り合ったＢ氏からは、中野に関連する音源も送っていただいた。また、愛媛県大洲市役所、大洲市立博物館、愛媛県立大洲高等学校からは、郷土に関連する資料を、神戸新聞社編集委員の山崎整氏からは、大量の神戸新聞の連載記事を送っていただいた。また、コロムビアレコード制作部のＤ氏には、中野のご長男の中野忠彦氏を紹介していただき、コロムビア社の古い資料を見せていただいた。

中野忠彦氏の証言は、大変貴重であった。八月、十月、十一月、十二月と、筆者が上京した際に面会していただき、電話でも何回も協力していただけた。また、日本のジャズ評論家の瀬川昌久氏も紹介していただいた。瀬川昌久氏からは、当初国立国会図書館でしか視聴・閲覧できないと思っていたＬＰのセットを、ありがたくもお借りできた。貴重な音源の他に、このＬＰのセットには、瀬川氏が監修された解説書があり、この解説書が非常に役に立った。もちろん、筆者の所属する大学の研究室の羽賀祥二教授、稲葉伸道教授、古尾谷知浩助教授、院生の方々からも、温かく見守っていただき、日本史学としての卒業論文の書き方のご指導をいただいた。

この他にも多くの方々からご協力をいただいた。これらの方々がいなければ、本稿の完成はなかったであろう。これら、多くの方々のご協力に、心よりの感謝を申し上げねばならない。

序章

（一）日本のジャズ史を扱った重要な二冊の本、『日本のジャズ史』『ジャズで踊って』にも中野のことはほとんど取り上げられていない。おそらく書籍においては、歌手という側面から大衆音楽を記述することが稀であるということも関係しているだろう。

（二）藤浦洸と中野は仲が悪かったからであろうと、中野の長男の中野忠彦氏は述べている。

（三）瀬川昌久氏（一九二四年生）の説明による。

第一章

（四）一九三三年の『コロムビアレコード邦楽総目録』のプロフィール、及び一九三二年六月のコロムビア月報には「長崎人」と書かれており、その頃父親が長崎の教会に勤めていたとする資料もあることから、出生地は長崎と見ることも出来る。

（五）作曲家の高木東六も中野と同様に家が教会であり、やはりオルガンの存在が音楽に興味を抱く要因となった。ちなみに、ここで日本における讃美歌の歴史を簡単に概説しておく。日本にキリスト教が広まったのは一八八五年前後におこった西欧文化謳歌時代と考えられており、讃美歌が普及され始めたのは日清戦争以後のキリスト教運動の中からである。特に一九〇三年十一月には、讃美歌の総合統一出版が企てられ、世界各国共通の讃美歌が翻訳出版された。それ以来、讃美歌はいっそう広がりをみせた。讃美歌のヨーロッパ七音音階の曲調は教科書にも取り入れられ、また従来の軍歌調はもちろん、五音音階の唱歌調とは違う新鮮さを人々に感じさせた。

（六）中野は神戸で育ったため、後にコロムビアで「須磨行進曲」や「みなと行進曲」などの神戸のご当地ソングも相当残している。その中でも、一九三六年三月にプロ野球の球団が発足した際に発表された「大阪タイガースの歌」は、現在もよく知られる「六甲おろし」の元歌である。

（七）日本にアメリカのダンス音楽（ジャズ）が輸入されたのは大正時代の初めであったが、東京にダンス・ホールが栄えてジャズ音楽とジャズ・ソングに関心が集まったのは昭和に入った一九二八年からであり、中野が東京に出てくる一年前のこの一九二八年は、二つの意味でジャズが日本で新紀元となった年であった。一つ目には、今までジャズの舞台が大阪だったのが、一九二七年末に大阪市内のダンス・ホールが全店営業禁止になった影響で、一九二八年に次々と東京にダンス・ホールが開店した。これにより、日本でのジャズのメッカが大阪から東京に移ったことである。この年、井田一郎率いるチェリー・ランド・ジャズ・バンドの面々が上京して四月に三越ホールでコンサートを開き、五月から浅草電気館に出演、二村定一の歌うジャズ・ソングで満都の人気をさらった。当時の都会の社会風俗はといえば、「エロ・グロ・ナンセンス」などの退廃的な言葉が流行し、モボやモガと呼ばれる若者が街中をさっそうと闊歩し、彼らがカフェーやダンス・ホールに集った時代であった。

二つ目は、この年からレコード会社のジャズ・ソングブームが巻き起こったことである。こ

の頃は、一九二七年九月の日本ビクター蓄音機株式会社の設立、一九二八年一月の日本コロムビア蓄音機株式会社の設立、一九二六年末のポリドール蓄音機商会の設立と、国内のレコード企業に外国資本が次々と参入した時期であったが、外国資本の参入まもないコロムビアとビクター両社は日本製の流行歌の発売と併行して、外国のポピュラーソングの日本語訳を日本人歌手に歌わせて、〝ジャズ・ソング〟と名付けて売り出したのである。当時の〝ジャズ・ソング〟という呼称は、後の本格的なジャズ・ヴォーカルという意味ではなく、アメリカのヒットソングやフランスのシャンソン、ハワイのハワイアン、ドイツのタンゴ…を日本語で歌ったものから、日本人が舶来風に作曲した和製ジャズ・ソングまで含めて、舶来風ポピュラーソング全てを含むものであった。これらジャズ・ソングは、一九二八年から古賀政男が登場する一九三一年までの三年間に渉って、流行歌の頂点の地位に君臨していたのである。

この時期にジャズ・ソングを歌ったのは井上起久子、天野喜久代、川崎豊、徳山璉といった、大正年間に流行した浅草オペラの出身者であり、中でも一躍脚光を浴びたのが二村定一である。二村は美声とは言えなかったが大きな口を開けて、カタカナの楷書のようなはっきりとした言葉でうたうのが特徴であった。彼がコロムビアとビクター両社から相次いで出したレコード「あほ空／アラビヤの唄」は、両社合わせて二十万枚以上が売れた。二村はジャズ・シンガーとしての名声を獲得しただけでなく、流行歌草分け時代の先駆者の一人であった。近代大衆音楽評論家の菊池清麿は、二村が藤山一郎に影響を与えたことを指摘しているが、(菊池 online: **sub10.html)** 中野も音楽学校時代に二村のジャズ・ソングを聞いていたであろう。

なお、本稿でも〝ジャズ・ソング〟という語を、和製ジャズ・ソングも含めた舶来風ポピュラーソングの総称を表す語として、また〝和製ジャズ・ソング〟という語を、日本人が舶来風に作曲した歌を表す語として使っていくこととする。

(八) その中で一番有名なのは、一九三二年一月新譜の「夢は涙だか思出か」である。これは明らかに前年九月発売の大ヒット、古賀政男作曲の「酒は涙か溜息か」の模倣であり、著作権侵害として裁判沙汰にまで発展した。

(九) 中野が山田に見出されたという以上のエピソードは、長男の中野忠彦氏の説明及びCD『SP盤復刻による懐かしのメロディ　中野忠晴』のアルバム解説での南葉二の解説 (p.11) を参考にしたものであるが、もう一つ別のエピソードもある。

中野　コロムビヤに入社する時「山の人氣者」を唄つた。山田耕筰さんがあれを聴いて是は面白い曲だ、唄ひ方が變つて居ると云ふので專屬になつた。流行歌も大分行詰つたから何か變つたものをやれと云ふのでテストをされ、「山の人氣者」と云ふのをやつて、コーラスを一寸入れた。それが當たつた。テストの時もそれだが、ヂャズに轉向した時もそれだ。實際因縁の深いマスコツトだよ、オーゴンレコード【＝トンボ印のニッポンレコード】にも吹込んだ (笑聲) 是くらゐの小さい奴でデパート

にある。

奥野　堂々と中野と出て来る。「山の人氣者」で當たつたやうなものだね。

中野　僕はあれが一番縁が深い【。】オーゴンでも吹込むし、コロムビヤでも吹込む。前に聴いて悪かつた所を直して（笑聲）（『音楽新聞』第二一六号、一九三八、p.5，文中墨付き括弧は筆者、原文には漢字にルビが振ってある）

これによると、中野は一九三二年時点で既にジャズ・ソングをレコードに吹き込む意志が強かったことが伺える。

（十）当時のコロムビア月報では、「新人テナー」と紹介されている。

（十一）中野がコロムビアに入社した頃のジャズ・ソングの状況には大きな変化が訪れていた。一九二八年から日本で流行していたジャズ・ソングであったが、まもなく大敵が現れたのである。一九三一年に始まる古賀政男の出現だ。この作曲家により演歌調歌謡曲という分野が開発され、ジャズ・ソングというあいまいな分野が完全に駆逐されてしまった。流行歌の片隅に追いやられてしまったジャズ・ソングはそこで、今まであいまいに“ジャズ・ソング”と一括して捉えられてきた各種の舶来風ポピュラーソングを、そのジャンルごと（ジャズ、ハワイアン、ラテン、シャンソン、コンチネンタル・タンゴ、アルゼンチン・タンゴなど）に分類しなおし、アメリカなどの本場の技術を吸収し、その特色あるサウンドを習得しようとした。レコード会社は始めからそれぞれのジャンルに応じた編曲とバンドを用いて、専門の歌手に歌わせたレコード作りを始めた。具体的には、一九三三年に来日した川畑文子のデビューを皮切りに、ベティ・稲田、リキー宮川、ヘレン本田、ヘレン隅田といった米国生まれの二世歌手を登用して、最新のジャズを日本語と英語の双方で歌わせるという企画が始まった。また、歌謡曲とは完全に一線を画した、いわゆるバタ臭い唱法を身につけたディック・ミネや水島早苗などの日本人歌手も現れた。

（十二）このジャズ・コーラスに関しては第二章で詳しく見ていくこととする。

（十三）もっとも中野の持つこの声の明朗さは、同時に勇壮さを表すものでもあったので、デビュー当時から軍歌や時局歌の吹き込みにも声が掛かることとなる。

（十四）リズム・ボーイズとリズム・シスターズに関しては次の章以降で詳しく見ていくこととする。

（十五）中野はジャズ・ソングを歌い始めた一九三四年以降に、作詞や作曲を開始している。なお、中野は一九三四年以降、“ジャズソング”“ジャズコーラス”“ジャズアルバム”“ジャズ民謡”“ダンスミュージック”“ポピュラーヴォーカル”との名称の認められるもので、自身が歌っている計九十一曲中二十九曲を自分で作詞・訳詞、八曲を作曲している。

（十六）例として、「ラブレス・ラブ」と「ダイナ」の日本語歌詞を原曲と比べてみる。まずは「ラブレス・ラブ」である。コロムビア社の「ミルク色だよ」とポリドール社の「薔

薇の恋」がある。

Loveless Love（作曲：W.C.Handy）…原曲

歌詞省略

ミルク色だよ（作詞：中野忠晴　編曲：仁木他喜雄）…コロムビアの中野忠晴とコロムビア・リズム・ボーイズ盤

歌詞省略

薔薇の恋（訳詞：サトウハチロー　編曲：紙恭輔）…ポリドールの西百合江盤

歌詞省略

次に「ダイナ」である。これは各レコード会社が異なる訳詞をつけて歌手に歌わせ、競作となった。

Dinah（作詞：サム・M・ルイス/ジョー・ヤング　作曲：ハリー・アクスト）…原曲

歌詞省略

ダイナ（作詞：中野忠晴　編曲：奥山貞吉、一九三四年五月発売）…コロムビアの中野忠晴、コロムビア・ナカノ・リズム・ボーイズ盤

歌詞省略

ダイナー（訳詩：三根徳一　編曲：三根徳一、一九三五年一月発売）：テイチクのディック・ミネ盤

歌詞省略

エノケンのダイナ（訳詩：サトウハチロー　編曲：細田定雄、一九三六年十一月発売）：ポリドールの榎本健一盤

歌詞省略

盤

ダイナ（訳詩：上山雅輔　編曲：谷口又士、一九三五年十二月発売）…ビクターの岸井明

歌詞省略

ダイナ（訳詩：坂口淳　編曲：多紀英二、一九三八年六月発売）：キングの林伊佐緒盤

歌詞省略

以上の例から、原曲の歌詞に忠実な訳詞ではなく、当意即妙な日本語の歌詞をつけていたのが中野だけではなかったということが分かる。

（十七）原曲では、ダイナとは女性の名前を表している。

第二章

（十八）クヮルテット（＝コルテット）とは、日本語で四重唱のグループのことを指す。

（十九）作間毅は法政大学のラッカンサン・ジャズ・バンドという学生バンドのメンバーで、日本でジャズ・ソングの創生期の歌手の一人である。

（二十）気がついた時には時間がなくて出来なかったが、一九三五年当時のポリドール月報を見て、ポリドール・リズム・ボーイズがデビューしたのが何月かを探せば、はっきり分かるであろう。

（二十一）一九二七年十一月、国民音楽教会主催の「合唱競演祭」第一回入賞のアマチュア合唱団、東京リーダーターフェル・フェライン（男声）は、大正十五年九月に結成された二十名の団体であったが、この中に秋山と山上が入っていた。一九三七年の「つわものの歌」、一九三八年の「荒鷲の歌」は大ヒットした軍歌であるが、この団体がレコーディングしているとのことである。（長田、一九八三、**p.231**）

（二十二）戦後のコーラス・グループは、ジャズっぽくするということよりも、ハーモニーを重視していた。

（二十三）「このグループの成功は、バリトンとバスが強力だったことで、バスはしばしばミルス・ブラザースを模して、楽器のベース音を「ボンボンボンボン」とヴォーカライズするのが特徴だった。」（瀬川、一九七六、**p.19**）

（二十四）ただ、ボスウェル・シスターズも、前述の清水・上村・佐良の和製ボスウェル・シスターズも、三重唱であったのに対して、リズム・シスターズは男性と同じ四重唱であった。男性ジャズ・コーラスの多くが四重唱であるのに対し、女性ジャズ・コーラスは、後年結成されたものも含めてほとんどが三重唱である中で、リズム・シスターズが四重唱だったことは珍しいケースといえる。

第三章

（二十五）

仁木は大変に器用で、スウィートでも、ホット・ジャズでも、タンゴでも、ラテンでも一様にアチラ製に近い音を出させることがうまかった。（中略）仁木の方は、バタ臭さが濃厚で、流行歌の伴奏も一ヒネリしたりしていたので、流行歌の軽音楽化にも、仲々の腕をふるった。（瀬川、一九七六、**p.25**）

洋楽物のアレンジをさせたらジャズでもタンゴでもラテンでも何でもござれ、すべて外国製に近い音を出させることがうまい名アレンジャー仁木他喜雄（南、一九九三ｂ、**p.41**）

それにしてもこういうアレンジをやれば仁木他喜雄は抜群で、外国製とまごうばかりの音を出させることがうまかった。あの頃の人気のタップ・ダンサー林時夫もステージ用のタ

ップのアレンジメントを書いてもらったが仁木さんが最高にうまかったと激賞している。
（南、一九九三 b、p.48）

仁木君は浅草時代から和聲學を獨學で勉強したが、山田耕筰氏に就いて、それ迄に習得したものに磨きをかけた。その努力がむくいられ、尚且つ花月園時代から、つまり日本のジヤズの初期からこの分野の仕事を續けてゐるおかげで、ジヤズの傾向には不斷の注意を拂つてゐるので、その編曲の上にはいつも新鮮味があふれてゐる。作曲者が作つたメロデイにいつもその時代の服裝をとゝのへさせることが出來るのである。（野川、一九四八、p.31）

（二十六）
昭和十年の夏であった。業界第一と目されているコロムビア・レコードから、大村能章、中野忠晴両氏を通じて移籍の打診があった。ぼくにとっては渡りに舟である。（服部、一九九三、p.129）

服部の自伝には、コロムビアへの入社を推薦した人物として中野の名が挙がっている。
（二十七）
入社までの間に、ぼくは一枚のレコードをエドワード文芸部長の許に届けた。『朝の紅茶を召し上がれ』というタイトルの日東紅茶の PR レコードである。ニットー・レコードが制作を引き受け、ぼくの作曲指揮で吹き込みしたものである。
当時アメリカで人気の『ボスウェル・シスターズ』にならって、女性のリズム・コーラスをバックにした、ある意味ではぼくの野心作であった。
エドワード氏に送ったのは、二つの狙いがあったからだ。一つはコロムビア入社後、このようなしゃれたジャズ・コーラスものを制作したいこと。淡谷のり子をメインに想定した曲の構想はできていた。（服部、一九九三、p.131）

（二十八）和洋折衷という観点では、昭和初期の頃からジャズ民謡や和製ジャズ・ソングというジャンル、和製ジャズ・ソングとまではいかないまでも、流行歌にジャズの旋律を使うことがよくあったが、この頃の日本ではジャズそのものがまだ未成熟であったため、厳密にはジャズはジャズではなくて舶来風音楽でしかなかった。しかし、一九三〇年代後半の服部や仁木の編曲は、スイング・ジャズの手法を用いた本物のジャズと言ってよかった。
（二十九）ブルースはジャズの中の一形態である。
第四章
（三十）

そうそう、この会に呼びたかった人がもう一人いる。これも故人になった川田義雄（のちの晴久）君だ。彼はミルス・ブラザーズのレコードを聞き、僕らの合唱を聞いて「僕もやりたい」といい出した。彼一流のコミックを加え、その名もミルク・ブラザーズとつけて爆発的人気を博したものである。（中野、一九六〇、p.2）

（三十一）コロムビア・リズム・シスターズは、戦後コロムビア服部シスターズとして復興した。リズム・シスターズは戦前から服部の指導下にあったが、服部の名を冠するようになったのは戦後になってからである。

（三十二）

その頃、ぼくは、マンガ（メンバーの一人、佐々木通正のあだ名）と共に、いわゆるやわらかい、ワグネルのコーラスでやらないようなコーラスに興味をもちはじめていました。それは当時、封切りされていた「ヒット・パレード」という映画の中で、ゴールデンゲイト・クヮルテットの歌を聞いてしびれていたのです。（喜早、一九七六、p.35, ただし括弧内は引用者による）

アメリカに「ミルス・ブラザース」という、黒人のカルテットがあるのをご存知でしょうか。素晴らしいフィーリングで歌うジャズ・カルテットで、ぼくらの最も尊敬するコーラスグループです。（中略）日本にも何度か公演に来て、そのたびに、ぼくらはかけつけてむさぼるように聞きました。（喜早、一九七六、p.245）

（三十三）

軍歌一色だった少年時代、焼き尽くされた廃墟の電柱にくくりつけられたスピーカーから流れるアメリカのジャズ、ポピュラー音楽は七色の虹を見上げる気持でした。つまり焼跡のジャズに目覚めてコーラスを始めました。お手本は、ゴールデンゲイトカルテット、デルタリズムボーイズです。戦前の日本における先駆者のグループはのちになって知りました。（谷、二〇〇四、E-mail）

（三十四）結婚などでやめてしまうことが多いため。

（三十五）

ダーク・ダックスと他のコーラスグループとの根本的な違いは、ぼくらが自然発生的なグループであるという点と、結成以来メンバーが不動という点です。同じ大学の同じ合唱団で、共に合宿をし、演奏会をしていた、俗にいう、学生時代から同じ釜の飯を食った仲間だということです。チームを作って金をもうけようという、商売としての発想の上から組んだチームではありません。ハーモニーが好きで、コーラスが好きで、どうにもとまら

ない人間の集まりということです。
それと、結成から二十五年間、同一メンバーだということ。これは世界にもその例を見ないと思います。以上の二つの点が、他のコーラスグループとダーク・ダックスの根本的に違う点です。（喜早、一九七六、p.69）

昔から、ずいぶん沢山の四重唱団や三重唱団がありました。でも結局それは、将来ソリストになっていくためのワンステップとしてコーラスをやっている、という人が多かったのです。プロの大合唱の場合も、そうでした。合唱団に入って勉強しながら将来はソリストになる、独唱者になる、というのが、その段階的なものだったのです。その根本的な考えからも、ぼくたちは、いままでの四重唱団と違った性格を持っていたと思います。
四人でハーモニーを出すこと。このダーク・ダックスを元にして独唱者になろうなどと、毛頭、思ってない四人が集まったということ。これが今日までのダーク・ダックスを続けてきた秘訣だったと思います。（喜早、一九七六、pp.220-221）

（三十六）終戦後、東京を中心に各地に設置された米軍キャンプや将校クラブが日本人ジャズメンの仕事場であったが、一九五二年日本の占領体制に終止符が打たれたため、これらのジャズメンが日本人相手に一斉に進出したために空前のジャズ・ブームが起こった。

第五章

（三十七）一般販売の対象でないプライベート盤は除く。

（三十八）時局の要請がステージ・ショーの増加に拍車をかける面もあった。「一つは、アメリカとヨーロッパからの娯楽映画の輸入が、外貨節約のためしだいに制限され、洋画上映館が上映本数に不足をきたしたため、ステージ・アトラクションとしてのショーを上演して、これを補う傾向が強くなったこと。二つめには、ジャズ、タンゴ、ハワイアン系の楽団の主要な仕事場であったダンスホールが昭和十三年ごろから弾圧され、十五年秋にはついに全面閉鎖されるにいたったため、大量のミュージシャンや歌手が仕事場を求めてどっと街に流れ出し、おりからショーの充実に力を入れていた各劇場の舞台に活路を見出したことである。」（瀬川、一九八三、p.174）「１９３０年代後半が、１９４１年末の日米開戦を控えた軍国主義の進行期であったのと裏腹に、音楽芸能の面では、予想外の発展と成熟を示した実り多い数年間であった」（瀬川、一九八二ａ、p.14）わけである。

（三十九）
「中野忠晴一行北海道へ」
９／９小樽を振出しに北海道各地十数ヶ所の演奏旅行　中野忠晴及びナカノ・リズム・ボーイズ、豆千代、タップダンスの林時夫及カーネーション・シスターズ、コロムビア・オーケストラ一行（『音楽新聞』第一六二号、一九三六）

中野忠晴氏とリズムボーイズ　来春一月一日より十二日迄北海道巡演
コロムビアリズムシスターズ　一月一日より一週間常盤座に出演（『音楽新聞』二二六号、一九三八年十二月）

霧島昇氏、伊藤久男氏、松平晃氏、明本京静氏、中野忠晴氏、二葉あき子さん、音丸さん、ミス・コロムビアさんコロンビア・リズム・ボーイズ、リズムシスターズ、兒童合唱團など廿日の
日比谷公會堂「父よあなたは強かつた」發表會に出演廿一日同じメンバーにて第一陸軍病院慰問廿一日「父よあなたは強かつた」發表演奏會大阪朝日會館に出演、廿三日京都、神戸廿四日名古屋等巡演（『音楽新聞』二二八号、一九三九年一月）

松原操さん、中野忠晴氏　7月13日AK海外放送（『音楽新聞』二四六号、一九三九）

（四十）
霧島昇氏とリズムボーイズ　八月二十一日より二十七日まで神戸劇場で出演する(『音楽新聞』二八四号、一九四〇）

伊藤久男、二葉あき子、白光、リズムボーイズ　九月二十三日明治大学横浜会「愉しき軽音楽の集ひ」へ出演する。（『音楽新聞』二八六号、一九四〇）

なお、NZ-7065（一九七七）の中野の説明に、「昭10からはディレクターも兼務、その間ペンネームを使って作詩、作曲など　昭14、再び歌手に専念する決意」とある。一九三九年以降、中野はリズム・ボーイズの指導もやめたということではないだろうか。
（四十一）『昭和流行歌総覧　戦前・戦中編』では、一九四一年に発売されたコロムビア・リズム・ボーイズ、コロムビア・リズム・シスターズのレコードの表記がそれぞれ、“コロムビア合唱団”、“コロムビア女声合唱団”となっている。また、一九四二年十二月新譜の「歌ふ狸御殿」は、どの資料にもコロムビア合唱団の歌と表記されているが、実際に聞いてみると、戦争を感じさせない明るい歌で、全盛期のリズム・ボーイズを彷彿とさせる見事な重唱となっている。このことから、一九四一年以降、リズム・ボーイズやリズム・シスターズはコロムビア合唱団に吸収されてしまったと考えられる。

（四十二）
「何はともあれ、うたえるとはありがたい」

私はすぐ、山形に疎開していた石井不二香さんと相談して、私のバンドと一緒に、方々の進駐軍のキャンプに出かけて行くことになった。
私は「ラバー・カムバック・ツー・ミー」だとか、「ラ・クンパルシータ」とか、戦争中、うたえなかった歌、いろいろな外国の歌を、夢中でうたいまくった。(淡谷、一九九七、**p.154**)

“ラジオ東京（謀略放送）のジャズ・バンド”と米軍クラブで紹介されるとどこでも大変な拍手を受け、こんな焼け野原に立派なバンドがよく残っていたものだと感心された。GHQ（第一生命ビル）、ファイナンス・ビル（大蔵省）、三井クラブなどに連日出演したが、どこでも米軍高級将校と同じテーブルでフル・コースのディナー。帰りにはタバコ、チョコレートなどたくさんもらって「楽隊商売冥利」につきる思いをした。森山さんが楽員全員に、クラブの備品など絶対に持って帰らないようにと口ぐせのように注意をしていた。（内田、一九七六、**p.161**, 橋本淳の回想）

(四十三) 中野はキングレコードに入社した後も、日本歌謡学院通信部という、歌手の養成学校を設立して校長となっている。なお、一九三七年に大村能章が設立した日本歌謡学院とは直接の関係は無いようである。中野は事業を起こすことが好きであったようだ。

(四十四)
キングの新人江利チエミの作曲のためにキングレコード入社。(愛媛新聞、一九六九)

“マロニエ三部作”の二曲目にあたる『マロニエの花咲く頃』をレコーディングしたのは、昭和二十七年の暮れのことです。
作曲の中野忠晴さんは、もともとコロムビア専属の歌手でしたが、私のために“歌を作りたい”とキングに移って、初めて作られたのがこの曲だったのです。(松島、一九八八、**p.176**)

私がキングで全盛時代の頃、たしか昭和二十六年の正月四日、コロムビア時代に仲の良かった中野忠晴が突然訪ねて來て呉れたが、どうした譯か見すぼらしい服装で、いかにも落ちぶれた負け犬といった格好だった。その少し前まで、彼は銀座の菊正ビルで二十五人位の社員を使って盛大にやってゐたのに、一體これはどうした譯かと私自身びっくりした。私の書斎へ通すと、彼は兩手をつかへて「お恥づかしい話だが、今日は一生の頼みで來た。俺を助けてくれ。」と頭を疊につけて平伏してゐるのだ。「水くさいことを言ふなよ。頭をあげてくれ。」と言ふと、「實は俺は事業に失敗して、明日食ふ米もないのだ。家も家具も

全部差押へを喰ってゐるのだ。」と言ふ。そんな譯で、すぐ彼をキングに連れて行き、清水部長に逢ひ、いささか氣がひけたが押しの一手で「中野忠晴を今日即座に専屬作曲家にしてやって欲しい。」と頼み込んで **O・K** をとり、その足で全音樂譜出版社に出かけ「中野君が作曲家としてキングの専屬になったので、こちらでも専屬に頼む。」と、これも押しの一手で **O・K** をとり、専屬料の前金を貰って引き揚げたのだが、どちらかと言へば氣の弱い私としては、その日ほど氣の強い、切羽詰まった氣になったことはなかった。友人とは裕福な時ばかりのつき合ひではない。困った時こそ、力になり合ふものだとの信條の私だけに、その日ぐらゐつらい想ひをしたことはなかった。(松村、一九七七、**p.2,** 文中の"昭和二十六年"は、"昭和二十七年"の誤りではないか。)

松村の記述が一番具体的であり、現実を表しているように見受けられる。

(四十五) 戦前中野の推薦でコロムビアに入社した服部も、戦後は中野とは仲が悪くなり、コロムビアへの復帰を反対したかもしれないとの中野忠彦氏の推測もあった。

(四十六) 東京九段の「昭和館」で視聴可。

(四十七) キングレコードに問い合わせた結果、ヤング中野が吹き込んだ歌には、この二曲の他にもう一曲、「青春は口笛に乗って」(歌：ヤング中野、作詞：松村又一、作曲：中野忠晴、編曲：寺岡眞三、録音：一九五二年三月十九日) があるが、発売はされなかったようである。

(四十八)「達者でナ」にはもう一つエピソードがある。この歌には"一人二重唱"という中野のアイデアが使われていた。この頃可能になったテープ録音の技術を利用して、三橋一人の声で二重唱の重ね録音を行ったのである。これは、戦前のジャズ・コーラスの経験で、重唱の美しさを知っていた中野であるからこそ思いついた発想であったと言えるだろう。既成の事実に捉われない斬新な発想を、思い立ったらすぐに実行に移すのが中野であった。

(四十九) 朝日新聞、読売新聞、毎日新聞で記事を確認。郷土の愛媛新聞にも訃報記事は載ったが、記事の大きさは在京各誌と変わらなかった。

終章

(五十) 前身は一九六五年の「歌謡百年」という番組である。

参考書籍

淺香淳編．（一九九一）．『新訂　標準音楽辞典』．音楽之友社．

淡谷のり子．（一九六九）．『わが放浪記』．潮文社．〔日本図書センター版（一九九七）『人間の記録１６　淡谷のり子「わが放浪期」』による〕

池井優．（一九九七）．『藤山一郎とその時代』．新潮社．

池田憲一．（一九八五）．『昭和流行歌の軌跡』．白馬出版．

内田晃一．（一九七六）．『日本のジャズ史』．スイング・ジャーナル社．

長田暁二．（一九八三）．『音楽おもしろゼミナール』．誠文堂新光社．

長田暁二．（一九八五）．『続　音楽おもしろゼミナール』．誠文堂新光社．

加藤正義編．（二〇〇一）．『昭和流行歌総覧　戦後編』．柘植書房新社．

菊池清麿．（一九九八）．『さすらいのメロディー鳥取春陽伝』．（郁朋社）．

菊池清麿．（一九九六）．『藤山一郎　歌唱の精神』．（春秋社）．

喜早哲．（一九七六）．『ダークダックス歌の旅路』．ＰＨＰ研究所．

塩澤実信．（一九九一）．『昭和のすたるじい流行歌』．第三文明社．

瀬川昌久．（一九八三）．『ジャズで踊って』．サイマル出版会．

ダーク・ダックス．（一九七二）．『愛のメルヘン』．集団形星．

高木東六．（一九八五）．『愛の夜想曲』．講談社．〔日本図書センター版（二〇〇三）『人間の記録１４８　高木東六「愛の夜想曲」』による〕

著作権判例研究会．（一九八〇）．「１３　夢は涙か思い出か事件」〔『最新著作権関係判例集Ⅱ①』．ぎょうせい．による〕

ディック・ミネ．（一九七五）．『すりこぎ随筆』．光文社．

ディック・ミネ．（一九八六）．『あばよなんて、まっぴらさ！』．東都書房．

服部良一．（一九八二）．『ぼくの音楽人生』．中央文芸社．〔日本文芸社版（一九九三）『ぼくの音楽人生』による〕

福田俊二、加藤正義編．（一九九四）．『昭和流行歌総覧　戦前・戦中編』．柘植書房．

藤浦洸．（一九七一）．『なつめろの人々』．読売新聞社．

松島詩子．（一九八八）．『わが心の星・歌』．松島詩子音楽事務所．山口県田布施町立田布施図書館所蔵

森本敏克．（二〇〇三）．『歌とれこおど』．アナログ・ルネッサンス・クラブ．

『ＳＰレコード６０，０００曲総目録』．（二〇〇三）．昭和館．

『音楽大事典』．（一九八一）．平凡社．

『新訂　合唱事典』．（一九八三）．音楽之友社．

『日本の詩歌　別巻　日本歌唱集』．（一九七四）．中央公論新社．

参考史料・記事

秋山ちえ子．「ダーク・ダックスの秘密」．『若い女性』．一九五七年八月号．pp.154-158　大宅壮一文庫所蔵

秋山ちえ子．〝魅惑のコーラス〟――和田弘とマヒナ・スターズ」．『若い女性』．一九五八年八月一日号．pp.109-112　大宅壮一文庫所蔵

愛媛縣立大洲中學校．(一九二八)．『豫章會誌』第十四號．愛媛縣立大洲中學校豫章會．愛媛県立大洲高等学校所蔵

熊澤復六．「『三文オペラ』を見る」．『月刊楽譜』．二十一巻（一九三二年）七月号．pp.92-95　日本近代音楽館所蔵

黒柳徹子．「私の眼　第3回――トリオ・ロス・チカロス」．『婦人画報』．一九五九年四月号．pp.127-130　大宅壮一文庫所蔵

近衛秀麿．「『三文オペラ』其他」．『東京音樂新聞』第四號．一九三二年二月二十五日．p.1　東京芸術大学附属図書館所蔵

近藤日出造、杉浦幸雄．「近藤日出造　杉浦幸雄の歩く座談会２０４――伊藤素道（リリオ・リズム・エアーズ）」．『週刊漫画サンデー』．一九六三年八月二十一日号．pp.22-23　大宅壮一文庫所蔵

瀬川昌久．「戦前の日本人ジャズ・シンガーたち」．『レコード・コレクターズ』創刊号（一九八二b）

富永一郎．「ポンコツ・インタビュー（６３）――伊藤素道（リリオ・リズム・エアーズ）」．『週刊漫画サンデー』．一九六三年五月一日号．pp.68-69　大宅壮一文庫所蔵

中野忠晴．「サビのあるコーラス」．『産経新聞』夕刊．一九六〇年八月十四日．p.2　国立国会図書館所蔵〔マイクロフィルムによる〕

中山晋平．「元レコード歌手告知板」．『アサヒグラフ』．一九四九年六月二十二日．pp.14-15　大宅家壮一文庫所蔵

野川香文．「歌謡曲作曲家五人男」．『座談』．一九四八年十一月号．pp.30-33　大宅壮一文庫所蔵

ハーバート・コンナー、山田定忠譯．「クルト・ワイルと時代オペラ」．『音楽評論』三巻二号．一九三五年．pp.38-41　東京文化会館音楽資料室所蔵

橋村寿．「思い出の人びと」．『温古』復刊第9号．大洲史談会．pp.55-59　大洲市役所所蔵

福見裕．「サライ・ＣＤ・レビュー　聴く――中野忠晴、二葉あき子、李香蘭隠れた名曲をＳＰ音源で復刻」．『サライ』．一九九三年六月十七日号．P.118　大宅壮一文庫所蔵

藤浦洸、ダーク・ダックス．「対談――僕たちは完全な共産制」．『毎日グラフ』．一九五九年二月十五日号．pp.18-19　大宅壮一文庫所蔵

松村又一．「農民詩人から歌謡作家へ（三）」．『歌謡史研究』第二十七號．一九七七年五月三十

日，歌謡史同好会，pp.2-3，塚越亨氏所蔵
宮田東峰，「中野忠晴君の結婚を壽ぐ」，『音楽新聞』二二七号，一九三九年一月，日本近代音楽館所蔵
山口隆俊，「日本男聲合唱発達史」，『音楽世界』，五巻（一九三三年）九月号，pp.85-91　日本近代音楽館所蔵
山崎整，「関西発レコード１２０年――そっくり曲横行」，神戸新聞朝刊，一九九七年四月十七日，
山崎整，「関西発レコード１２０年――六甲おろし」，神戸新聞朝刊，一九九九年二月二十一日，
「愛媛人・新地図」＜３０６＞，『愛媛新聞』朝刊，一九六九年一月二十三日，大洲市役所所蔵
「圓盤消息」，『音楽新聞』二二八号，一九三九年一月，p.16　日本近代音楽館所蔵
「音楽会のトピック――にぎわう声楽会」，『朝日新聞』夕刊，一九五三年一月十八日，p.2　名古屋大学附属中央図書館所蔵〔縮小版による〕
「合唱への招待――ボーカル・グループ大流行」，『週刊朝日』，一九五八年九月十四日号，pp.88-89　大宅壮一文庫所蔵
「コーラス・ブームからセクシー・トーンへ」，『週刊漫画』，一九五九年五月二〇日号，pp.8-11　大宅壮一文庫所蔵
「ギネスブック認定　最長寿コーラス四人組、紫綬褒章受賞。ダークダックス」，『潮』，一九九三年八月号，大宅壮一文庫所蔵
「コーラス・ブームの楽屋うら――音楽記者の匿名座談会」，『週刊平凡』，一九五九年六月二十五日号，pp.42-45　大宅壮一文庫所蔵
「コ社が誇るリズムシスターズ　新人許りの新編成」，『音樂新聞』二五五号，一九三九年十月，p.3　日本近代音楽館所蔵
〝今年こそは〟歌いまくる――正月の七日間寸暇もなかったジャズ・コーラス・グループ」，『娯楽よみうり』，一九五七年一月十六日，pp.16-21　大宅壮一文庫所蔵
「座談會　六大レコード會社の流行歌手は語る」，『音樂新聞』二一六号～二二〇号，一九三八年，日本近代音楽館所蔵
「ダーク・ダックスの秘密――自由に楽しむ青春リズム」，『旬刊ラジオ東京』，一九五六年九月二十一日号，pp.21-23　大宅壮一文庫所蔵
「中野忠晴氏」（訃報記事），『毎日新聞』朝刊，一九七〇年二月二十日
「中野忠晴氏」（訃報記事），『朝日新聞』夕刊，一九七〇年二月二十日，p.11
「人間模様――ブームの中のグループ」，『毎日グラフ』，一九五九年二月十五日号，pp.20-21　大宅壮一文庫所蔵
〝みなとの祭〟を唄ふ　われ等市民の歌」，『神戸新聞』朝刊，一九三三年九月二十七日，神戸新聞社所蔵

「みんなまとめてスターになろう——コーラス・グループ篇」,『週刊大衆』,一九六四年十一月十九日号,pp.50-55　大宅壮一文庫所蔵
「問題の三文オペラ愈々封切」,『東京音樂新聞』第四號,一九三二年二月二十五日,p.4　東京芸術大学附属図書館所蔵
「汚れたアヒル達」,『放送朝日』,一九五六年十月十日号,pp.42-43　大宅壮一文庫所蔵
「流行歌一〇〇年11——三代の歌手ベスト100」,『週刊読売』,一九六八年十月二十五日号,pp.70-73　大宅壮一文庫所蔵
コロムビア邦楽レコード新譜,(一九三二～一九四四),国立国会図書館所蔵
コロムビアレコード邦楽総目録,(一九三三～一九三九),国立国会図書館所蔵

ディスコグラフィー（CD、LP）

キングレコード,『演歌廻り舞台　春日八郎』,(一九九一)、愛知県図書館所蔵
キングレコード,『黄金の歌声シリーズ　林伊佐緒　全曲集』,(一九九一)、愛知県図書館所蔵
キングレコード,『黄金の歌声シリーズ　松島詩子　全曲集』,(一九九一)、愛知県図書館所蔵
キングレコード,『黄金の歌声シリーズ　若原一郎　全曲集』,(一九九一)、愛知県図書館所蔵
キングレコード,『オリジナル録音による三橋美智也のすべて　歌謡曲篇』,(一九九五)、愛知県図書館所蔵
キングレコード,『春日八郎名曲集』,KICX-211/2（二枚組）、名古屋市鶴舞中央図書館所蔵
ダイセル化学工業,『日本の流行歌史体系』,(一九九〇),（六十枚組、歌詞総録あり）,愛知県瀬戸市立図書館所蔵
日本コロムビア,『SP盤復刻による　淡谷のり子名唱集』(一九九三b),COCA-11215-17（三枚組、付属の解説書あり）,解説：南葉二,石川智文氏所有
日本コロムビア,『SP盤復刻による懐かしのメロディ　中野忠晴』,(一九九三a),COCA-10760（付属の解説書あり）,解説：南葉二
日本コロムビア他,『想い出の戦前・戦中歌謡大全集』,(一九九八),GES-31022-31033（十二枚組）,名古屋市鶴舞中央図書館所蔵
日本コロムビア,『オリジナルSP盤による日本のジャズ・ソング』,(一九八二a),CPY-1003-09（七枚組LP、付属の解説書あり）解説：瀬川昌久、瀬川昌久氏所有
日本コロムビア,『オリジナル音源による昭和の流行歌』,(一九九八),COCP-30171-90（二十枚組、別冊解説書あり）,愛知県図書館所蔵
日本コロムビア,『オリジナル盤による日本のジャズ・ソング　戦前篇』,(一九七六),SZ-7011-15（五枚組LP、付属の解説書あり）解説：瀬川昌久、瀬川昌久氏所有
日本コロムビア,『オリジナル原盤　懐しの針音　中野忠晴とリズム・ボーイズ　山寺の和尚さん』,(一九七七),NZ-7065（LP）国立国会図書館所蔵

日本コロムビア.『オリジナル盤による懐かしの針音　中野忠晴　コロムビア・リズム・ボーイズ＆シスターズ』.（一九八四）.AX-7389（ＬＰ）国立国会図書館所蔵
日本コロムビア.『服部良一／僕の音楽人生』.（一九八九）.CA-2740-42（三枚組、付属の解説書あり）.石川智文氏所有
ビクター.『オリジナル原盤による日本のジャズ・ポピュラー史　戦前編』（一九七六）SJ8003-1-10（十枚組ＬＰ、付属の解説書あり）、国立国会図書館所蔵
ビクター.『シング・シング・シング　昭和のジャズ・ソング名唱選』.（二〇〇一）.VICJ-60718-19（二枚組、付属の解説書あり）、愛知県図書館所蔵
ビクター.『スイング・ニッポン　日本のメロディーをジャズで』.（二〇〇一）.VICJ-60720-21（二枚組、付属の解説書あり）、愛知県図書館所蔵
ビクター.『ぼういず伝説　a legend of the boys　あきれたぼういず』（一九九三）.（付属の解説書あり）、愛知県図書館所蔵
ポリドール.『ポリドールＳＰ特選シリーズ　不滅の日本ジャズ・ポピュラー史』MR9163/5（ＬＰ、付属の解説書あり）国立国会図書館所蔵

テレビ番組

日本テレビ.「作曲家、中野忠晴が亡くなった日」『午後は〇〇おもいっきりテレビ　きょうは何の日』.一九九八年二月十九日放送
ＮＨＫ.『～そして歌は誕生した　第１２週～』.二〇〇一年八月十四日放送.<2875-117>

オンライン

菊池清麿.「日本ジャズ史-その黎明の時代」.
（http://www5e.biglobe.ne.jp/~spkmas/sub10.html）（二〇〇五年一月十日取得）
瀬川昌久.「戦前の日本人ジャズ・シンガーたち」.（一九八二ｂ）
（http://www.asahi-net.or.jp/~mv5t-kmr/recocore.html）（二〇〇五年一月十日取得）
塚越亨.「音盤芸術家筆名芸名簿」.
（http://www005.upp.so-net.ne.jp./tsukakoshi/recordartist.html）（二〇〇五年一月十一日取得）
塚越亨.「昭和歌謡大全（戦前／戦中編）」.
（http://www005.upp.so-net.ne.jp./tsukakoshi/kayoudaizenn/kayoudaizenn.html）（二〇〇五年一月十一日取得）
デューク音楽事務所.「デューク・エイセスのホームページ」.
（http://www.din.or.jp/~dukeaces/）（二〇〇四年一月十日取得）
デューク音楽事務所.（二〇〇四年十二月二十八日）.リーダーの谷道夫からのＥメールでの回

答
猫島すみ子．「誰か昭和を想わざる」．
（http://www.geocities.jp/showahistory/index.html）（二〇〇五年一月十一日取得）
山田晴通．「バートン・クレーン覚書．」．
（http://camp.ff.tku.ac.jp/YAMADA-KEN/Y-KEN/fulltext/02BC.html）（二〇〇五年一月十日取得）
若山邦紘．「ジャズとコーラス」．
（http://www.ozsons.com/IdxChorus.htm）（二〇〇五年四月十日取得）
「4．茶目子の一日」．
（http://www.78rpms.net/Tya_4.html）（二〇〇五年一月十一日取得）